Academia de Ştiinţe a Moldovei
Institutul de Filologie

Colocviul Internaţional

FILOLOGIA MODERNĂ:
realizări şi perspective în context european

(ediţia a II-a)

Semiotica şi hermeneutica textului

Coordonatori:
Aliona GRATI, Inga CIOBANU

Chişinău, 2009

CZU

Lucrarea a fost recomandată pentru tipar de Consiliul ştiinţific al Institutului de Filologie al AŞM.

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii:

Colocviul Internaţional **FILOLOGIA MODERNĂ: realizări şi perspective în context european (ediţia a II-a)** ***Semiotica şi hermeneutica textului*** / coord.: Aliona Grati, Inga Ciobanu – Ch.: S. n. (Tipogr.). Vol. II. – 2009 – 314 p.

ISBN

P rocesare computerizată: Galina Prodan

CUPRINS

Prefață

Volumul cuprinde materialele colocviului internațional *Filologia modernă: realizări şi perspective în context european* (*ediția a II-a*) cu genericul *Semiotica şi hermeneutica textului* (Chişinău, 7-8 mai 2008), organizat de Institutul de Filologie al Academiei de Ştiințe a Moldovei în colaborare cu Facultatea de Ştiințe ale Comunicării a Universității „Petre Andrei" din Iaşi şi Facultatea de Litere a Universității de Stat din Moldova.

Această întrunire preconiza o sesiune de comunicări ştiințifice care avea drept obiectiv schimbul de experiență între specialiştii din R. Moldova şi din alte țări pe tema celor două discipline complementare ale studiului asupra textului – semiotica şi hermeneutica. Discuțiile în cadrul colocviului s-au axat pe legătura profundă între semiotică şi hermeneutică, pe complementaritatea inevitabilă între studiul semnelor şi al proceselor interpretative în abordarea textului literar sau nonliterar. Împărțite mai degrabă convențional în trei secțiuni – *Limbaje semiotice*, *Teorii şi strategii ale comunicării*, *Hermeneutica textului* – prezentările au vizat un spectru larg de probleme interferente vizavi de studiul comunicării, care au frământat specialiştii în secolul al XX-lea. Semiotica şi hermeneutica devine, astfel, un context de referință pentru discursuri eteroclite: filosofic, religios, antropologic, cultural, lingvistic, literar, mediatic, publicitar etc.

De la Platon, Aristotel şi Sf. Augustin până la Charles Peirce şi Umberto Eco, omenirea a fost fascinată de interpretarea semnelor de orice natură: constelații, cifre, ieroglife, figuri geometrice, sunete, linii arhitecturale, imagini vizuale, simboluri, cuvinte, texte etc. Capacitatea de a interpreta, de a înțelege semnele deosebeşte omul de animale. Doar omul beneficiază de privilegiul de a disocia şi constitui sisteme întregi de semne precum miturile, religia, arta, ştiința, istoria, toate acestea formând sfera „umanului". Hegemonia teoriilor lingvistice în sfera disciplinelor umaniste din secolul trecut a marcat procesul de interpretare a acestor sisteme de semne primordiale în comunicarea umană, văzute în general ca limbaje. Sub auspiciile acestei discipline empirice până şi gândirea, datorită capacității de a codifica semnificații, este identificată cu limba, cu structurile ei. Structuralismul şi poststructuralismul au dezvoltat o semiotică (semiologie) independentă în general de hermeneutică, definită ca o teorie şi o taxinomie a semnelor. E adevărat, coeficientul de „supraviețuire" a omului în era simulacrului, a fluxului informațional depinde mult de capacitatea lui de a glisa pe palierele multimedia ale fenomenelor interactive, care presupun cunoştințe în diversitatea de semne, modele, limbaje, imagini, coduri culturale etc. Însă „boom-ul" tehnologiilor avansate ar trebui să nu afecteze discursul umanist, fisurând subiectul, discreditând şi relativizând categoria de adevăr şi valoare. Nu degeaba în ultimul timp semiotica europeană s-a deplasat spre problemele interpretării şi a început să facă loc interesului pentru pragmatică şi pentru relațiile omului cu semnele.

Problema sintezei dintre semiotică şi hermeneutică este una dintre provocările postmodernităţii. Eforturi în vederea concilierii între lectura semnelor şi interpretarea lor, ajunse la un moment dat să fie abordate ca disjuncte în mod programatic, au efectuat Paul Ricoeur, Umberto Eco, Gianni Vattimo, Derrida, Eero Tarasti etc. Se confirmă iarăşi postulatul lui Charles Morris care, în renumitul său studiu de teorie a semnelor, intitulat *Foundations of the Theory of Sings*, apărut în 1938, scria: „Ceva nu e semn decât pentru că este interpretat ca semn a ceva de către un interpret".

Afirmaţia a constituit în cadrul colocviului pretextul a numeroase parafraze sau reinterpretări. Profesorul Nicolae Râmbu de la Universitatea „Al. Ioan Cuza" din Iaşi invocă una dintre directivele nocive ale comunismului: „Ai grijă ce spui sau ce scrii, fiindcă totul se interpretează!", pentru a iniţia o discuţie privind abuzurile „barbare" de interpretare a unor texte fundamentale. Dincolo de abuzurile cu efecte „pozitive" ale unor personalităţi care au realizat răsturnări axiologice spectaculoase în istorie, au existat acei „măcelari ai gândurilor" care au folosit „pumnalul invizibil" al cuvântului pentru a suprima şi a nimici. Regulile de interpretare a discursului, instituite de Schleiermacher, ar fi o modalitate eficientă de a evita barbaria interpretării demolatoare, afirmă argumentat hermeneutul ieşean. Reuşita interpretării este asigurată şi de orientarea către unele modele notorii de scriitură. Profesorul Nicolae Felecan de la Universitatea de Nord din Baia Mare propune în calitate de model „limbajul religios-filosofic" al lui Adrei Pleşu care constituie „etalonul scriiturii actuale, artistice şi filosofice româneşti", iar dr. Oliviu Felecan, venit de la aceeaşi instituţie, pune în evidenţă creativitatea şi lejeritatea filosofului Gabriel Liiceanu în materie de inovaţie lexicală.

Dezvoltarea paradigmei hermeneutice devine preocuparea mai multor participanţi la această întrunire, majoritatea orientaţi spre luarea în considerare a dimensiunii pragmatice a literaturii. La capitolul *teoria hermeneutică* am putea raporta comunicările ţinute de dr. Ion Plămădeală (în legătura cu teoria lecturii), dr. Elena Ungureanu, dr. Inga Ciobanu (AŞM), dr. Victoria Fonari (USM), dr. Timofei Roşca (UPS „Ion Creangă"), secondate neapărat de aplicaţii pe textul literar, semnate de acad. Mihail Dolgan (AŞM), dr. Olga Osipova (Universitatea de Stat „M. Lomonosov" din Moscova), dr. Elena Ţau (USM), dr. Ana Bantoş (AŞM), dr. Ludmila Branişte (Universitatea „Al. Ioan Cuza" din Iaşi), dr. Felicia Cenuşă, dr. Nina Corcinschi (AŞM), dr. Diana Vrabie (Universitatea „Aleco Ruso" din Bălţi) etc. Dr. Octavian Gordon (Universitatea din Bucureşti), dr. Sergiu Pavlicenco şi dr. Dumitru Apetri (AŞM) sunt interesaţi de extrapolarea, în câmpul hermeneuticii. a problemelor complexe legate de traducere, iar dr. Dumitru Olărescu (AŞM) scoate în evidenţă câteva modalităţi de interpretare a filmului de nonficţiune.

Pentru a demonstra faptul că cele două aspecte – sunt indisolubile şi inerente oricărui act de comunicare şi naturii intrinseci a cuvântului, dr. hab. Anatol Gavrilov (AŞM) invocă argumentele savantului rus Mihail Bahtin care, în cadrul unei teorii dialogice foarte influente în a doua jumătate a secolului al XX-lea, a dezvoltat ideia relaţiei intersubiectuale în interiorul cuvântului, iniţiind o abordare inedită a noţiunilor „semnificaţie, sens şi valoare".

Interpretarea este o operație semiotică prin intermediul căreia *interpretul* asociază două fapte: faptul interpretat (*interpretandum*) şi faptul prin care acesta este interpretat (*interpretans*), susține în comunicare sa profesorul Ionel Narița (Universitatea de Vest din Timişoara). Interpretarea constituie şi o operație universală, aplicabilă oricărui fapt: de la apariția unei pisici negre în stradă până la urmele zațului de cafea, pozițiile aştrilor sau imaginile apărute în timpul visării. Cercetătorul îşi propune să demonstreze în baza unor raționamente logice faptul că interpretarea depăşeşte cadrul strict al actelor de comunicare şi că „adevărul şi cunoaşterea nu pot fi analizate decât prin îmbinarea demersurilor logicii şi semioticii”. Perspectiva semiotică asupra textului animă comunicarea doamnei dr. Odette Arhip (Universitatea „Petre Andrei” din Iaşi) care analizează câteva elemente de semiotica vizuală, cea a doamnei dr. hab. Elena Constantinescu (AŞM) asupra paradigmei comunicării, cea a doamnei Georgeta Corniță (Universitatea de Nord din Baia Mare) despre construcția sensului în comunicarea nonverbală, în cazul dat, prin intermediul mimicii, precum şi cele ale dr. Luminiței Druga (Universitatea din Bacău), dr. Valentin Dorogan (USM), dr. hab. Marcu Gabinschi (AŞM), dr. Aurelia Hanganu (AŞM), dr. Mihaela Munteanu Siseriman (Universitatea de Nord din Baia Mare), dr. Florentina Popa (Universitatea „Al. Ioan Cuza” din Iaşi) etc.

Prin efortul comun al participanților la colocviu volumul a avut şansa să vadă lumina tiparului, dovedind utilitatea acestei reuniuni atât prin valoarea ştiințifică a lucrărilor prezentate, cât şi prin colaborările ulterioare pe care le poate genera.

Dr. conf. univ. Aliona Grati

FORME DE RECEPTARE INTERLITERARĂ ÎN RAPORTURILE CULTURALE

Dumitru APETRI

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

În comunicarea de faţă ne vom referi pe scurt la două forme de receptare interliterară: traducerea artistică şi interpretarea critică, forme care s-au manifestat activ în cadrul dialogului cultural între R. Moldova, Federaţia Rusă şi R. Ucraineană în a doua jumătate a sec. XX.

Traducerea artistică pe drept este considerată ca: mijloc principal de comunicare între literaturi, spaţiu al tranzacţiilor între culturi, act de prietenie între scriitori, modalitate de redistribuire a capitalului simbolic, iar înşişi tălmăcitorii de beletristică s-au învrednicit de calificativul ofiţeri de legături între diverse tezaure literare.

Este semnificativ faptul că necesitatea acestui gen de creaţie literară nu a fost pusă la îndoială niciodată, iar aportul lui este, cum se ştie, deosebit de valoros. Nu întîmplător marele scriitor german I. W. Goethe a introdus termenul „literatură universală", atunci cînd versiunile artistice se încetăţeniseră în cadrul diferitelor culturi. Sunt demne de atenţie şi considerentele francezului P. Chavy care scot în evidenţă multiple funcţii ale traducerilor: de exemplu, informativă, lingvistică, stilistică, literară, recuperativă, importatoare, selectivă, patriotică, democratică şi asociativă.

În perioada cînd spaţiul românesc de la est de Prut s-a aflat în componenţa Uniunii Sovietice (1940-1991), aici, la noi, s-a desfăşurat o intensă activitate de traducere din literatura rusă şi din cea ucraineană – rezultat al intereselor politicii culturale promovate consecvent de Moscova. Concomitent, au fost replăsmuite un şir de opere din tezaurul literar universal, din creaţia anumitor scriitori proveniţi din rîndurile popoarelor ce conlocuiau în fostul imperiu sovietic, precum şi cîteva creaţii folclorice valoroase ale unor etnii.

Prezenţa în arsenalul de traduceri a mai multor opere ale clasicilor ruşi (L. Tolstoi, A. Cehov, F. Dostoievski, I. Turghenev, M. Saltîkov-Şcedrin, I. Krîlov, A. Blok, S. Esenin ş. a.) şi ucraineni (T. Şevcenko, I. Franko, L. Ukrainka, I. Kotlearevski, M. Koţiubinski, O. Vişnea, M. Rîlski, V. Sosiura ş. a.) constituie partea pozitivă a dialogului literar întreţinut prin intermediul tălmăcirilor.[1]

Cît priveşte calitatea operelor recreate în română observăm şi aici o latură pozitivă. Cu toate străduinţele ideologiei totalitare de a implanta

---

[1] Date detaliate, în acest sens, găsim în elaborările bibliografice semnate de P. Savca (*Relaţii literare moldo-ruso-ucrainene*, Chişinău, 1973) şi Irina Zatuşevski (*Русская художественная литература*, *изданная в МССР*, Кишинев, I – 1979, II – 1982), precum şi în cartea subsemnatului *Arta replăsmuirii artistice* (Chişinău, 2008, p. 125-142).

în republică o limbă literară deosebită de cea română,[1] scrierile (de altfel, puține la număr) care au nimerit sub pana a astfel de personalități ca Irog Crețu, Al. Cosmescu, P. Starostin, G. Meniuc, V. Vasilache, Vl. Beşleagă, Aur. Busuioc, V. Levițchi, M. Lutic şi I. Gheorghiță denotă un nivel artistic elevat.

Rezultatele pozitive menționate privind însuşirile artistice sunt însă adumbrite de calitatea neglijabilă a majorității textelor. De exemplu, raportul valoare / nonvaloare în cadrul tălmăcirilor efectuate din literatura ucraineană este, după convingerea noastră, următorul: dintre cele 16 cărți de poezie merită să fie transferate în grafie latină doar un sfert, dintre cele 52 cărți de proză – numai zece. Din dramaturgie a fost transpusă în româneşte doar piesa Natalka din Poltava de I. Kotlearevski şi, spre norocul cititorilor, reuşit. În anumită măsură mai apreciabilă se arată a fi calitatea replăsmuirilor din literatura rusă (e firesc, tălmăcitorii noştri cunosc limba rusă mult mai bine decît ucraineana), dar şi în cadrul lor vom constata supremația scrierilor cenuşii, anemice, cu un potențial informativ politizat şi îndoielnic, asupra operelor de reală valoare estetică.

Este îmbucurător faptul că practica literară luată în discuție dispune de cele două caracteristici de ordin pozitiv la care ne-am referit, dar e foarte regretabil că această activitate întruneşte mai multe componente negative. Printre acestea trebuie nominalizată selecția vădit lacunară pe care a determinat-o în permanență politica sovietică totalitară pătrunsă de un proletcultism excesiv, înverşunat.

Anume această situație a pus în circulație multă producție livrescă lipsită de potențial estetic. Literatura sovietică plăsmuită în spiritul realismului socialist, cu temele ei specifice, întrecea cu mult tezaurul de clasică. Din numărul cărților apărute peste hotare erau alese pentru traducere cu preponderență acelea, în care se căuta a demonstra prioritatea sistemului socialist față de cel capitalist.

O astfel de selecție i-a marginalizat, alteori i-a împins cu totul în umbră pe astfel de scriitori ruşi valoroşi din sec. XX ca M. Zoşcenko, A. Platonov, M. Bulgakov, A. Soljenițîn, B. Pasternak, B. Mojaev, V. Grossman, pe clasicii ucraineni I. Franko, I. Fedkovici, E. Grebinka, Gr. Skovoroda, P. Gulak-Artemovski, pe eminenții poeți din generația în vîrstă V. Sosiura, M. Bajan, M. Vingranovski, Lina Kostenko, D. Pavlic'ko şi pe cei mai originali făuritori de poezie din generația tînără. Cît priveşte literatura ucraineană a fost neglijat în mare măsură genul dramatic şi folclorul. Situația dată impune următoarea concluzie: o atare modalitate de selectare şi înfăptuire a traducerilor prejudiciază arta literară, iar în cele din urmă – prestigiul culturii şi chiar imaginea țării respective.

La etapa actuală, intervine încă un factor nefavorabil. Fondul de traduceri, chiar şi lotul neînsemnat marcat de calități artistice, este astăzi, în mare măsură, nefuncțional din cauza grafiei ruseşti inaccesibile cititorului tînăr şi celui relativ tînăr. Deşi dialogul literelor moldave cu cele ruseşti şi ucrainene care s-a întreținut prin mijlocirea tălmăcirilor atestă mai multe laturi şi componente neprielnice, totuşi nu putem nega rostul şi valoarea lui cultural-literară luate în întregime.

---

[1] Esența utopică, păguboasă şi, pînă la urmă, caraghioasă a unei atare politici o aflăm dezvăluită relativ recent într-un şir de materiale de investigație intitulate *Moaşele şi naşii „limbii moldoveneşti"* şi publicate în cotidianul independent *Timpul*, între 28 septembrie şi 7 decembrie 2007.

Raporturile literare moldo-ruso-ucrainene au fost însoțite, pe parcursul perioadei discutate, şi de anumite interpretări critice.

Cele mai importante acțiuni de interpretare a acestui dialog interliterar sunt următoarele: dintre culegerile colective – cele trei volume intitulate Relații literare moldo-ruso-ucrainene (Chişinău, 1978, 1979, 1982, redactor responsabil C. Popovici), studiile monografice care tratează legăturile directe sau indirecte ale scriitorilor ruşi şi ucraineni Puşkin, Lermontov, Gorki, Maiakovski, L. Tolstoi ş. a. cu spațiul basarabean semnate de C. Popovici, S. Pînzaru, Vl. Şvac'kin, E. Dvoicenko-Markova, B. Trubețkoi, precum şi acelaşi gen de lucrări care reflectă prezența mijlocită sau nemijlocită a unor scriitori români în arealul culturii ce aparține slavilor răsăriteni. Ne referim la cărțile Ion Creangă şi basmul est-slav (1967) de C. Popovici, Izvoarele frăției (1977) de A. Romaneț, Relații literare moldo-ruso-ucrainene (1971) de I. Osadcenco şi Prezențe moldoveneşti în publicațiile ruse din anii 1880-1905 (1976) de Alexandrina Matcovschi.

Este o încercare (nereuşită, trebuie să spunem) de a dezvălui cîteva aspecte ale raporturilor literare despre care vorbim şi cartea lui Isac Grecul Cuvînt despre prietenie (varianta ucraineană – 1974 şi rusă – 1976). Merită a fi pomenită în acest context şi lucrarea lui Gruia Iațentiuk Eminescu în traduceri ucrainene (Bucureşti, 1958, în limba ucraineană). Anumite tangențe au cu subiectul discutat şi studiile lui Gh. Bogaci Gorki şi folclorul moldovenesc (1966) şi Puşkin şi folclorul moldovenesc (1967). Se cuvine să pomenim aici şi studiul monografic al subsemnatului Dialog intercultural. Aspecte ale receptării literare (2006) care ia în discuție trei dintre cele mai active forme ale dialogului cultural moldo-ucrainean: traducerile literare, explorarea tematicii ucrainene de către scriitorii din republica noastră şi interpretarea critică a versiunilor şi a procesului de reflectare artistică. Extinzînd cadrul geografic şi investigativ, e necesar să nominalizăm şi studiile monografice ale lui J. Kojevnikov Mihai Eminescu şi problema romantismului în literatura română (Moscova, 1968, Iaşi, 1979) şi Mihail Sadoveanu (Moscova, 1960), lucrarea E. Loghinovski Eminescu în limba lui Puşkin (ed. I – 1987, ed. II – 2000).

În cărțile numite vom afla o informație diversă la subiectul comunicării noastre, informație de multe ori obiectivă, dar nu în puține cazuri subiectivă şi exagerată. Subiectivismul şi exagerările erau cauzate de politica totalitară sovietică care urmărea consecvent şi insistent ca elaborările respective să demonstreze, în primul rînd şi cu preponderență, influența pe care o exercita arta literară rusă şi ucraineană asupra literelor pruto-nistrene. Evidențierea influenței inverse nu era dorită şi nici promovată la modul cuvenit. Dacă totuşi se căuta „a sparge gheața", acțiunea era supusă unei critici vehemente.

Două exemple concludente: în 1958 la Chişinău apare culegerea de materiale Pagini ale frăției în care erau tratate relațiile literare moldo-ruso-ucrainene. Ediția conține şi un studiu introductiv intitulat „Prietenia multiseculară", în care autorul A. Borşci prezintă unilateral şi exagerat mai multe fapte de influență slavă asupra culturii noastre. Această situație l-a alarmat pe V. Coroban, decanul filologiei din Republica Moldova, şi el şi-a expus opinia într-o recenzie [1, p. 137-139.]. Pentru această cutezanță savantul a avut de suferit în tot cursul activității sale de mai departe în forul academiei. După acest incident, vigilența politicii totalitare a sporit enorm.

Al doilea caz: la începutul anilor ’70, filologul Isac Grecul care se afla cu sediul la Kiev a prezentat editurii „Дніпро” din capitala Ucrainei un manuscris intitulat Cuvînt despre prietenie. Întrucît în această lucrare erau luate în discuţie diverse aspecte ale raporturilor literare moldo-ruso-ucrainene, editura a expediat-o pentru recenzare la „Institutul de Limbă şi Literatură al Academiei de Ştiinţe a Moldovei”.

Subsemnatului care pe atunci era preocupat de anumite aspecte ale raporturilor literare moldo-ucrainene i s-a încredinţat manuscrisul pentru examinare şi preţuire. Deşi eram în postură de doctorand, am făcut o recenzie amplă şi negativă asupra modului de tratare a majorităţii fenomenelor. Cu toate acestea, în 1974 cartea a apărut la editura „Дніпро” neluîndu-se în seamă mai multe dintre obiecţiile principiale expuse în recenzie. În consecinţă, am încercat să-mi spun părerea despre carte în presă, însă nu am reuşit.

În 1976 cartea lui Isaac Grecul a apărut, în varianta rusă, la Chişinău, editura „Cartea Moldovenească”. Acum am întreprins a doua tentativă de a ieşi în presă cu o recenzie, atrăgîndu-l în calitate de coautor pe colegul de serviciu, colaboratorul ştiinţific Vasile Ciocanu, persoană cu autoritate în organizaţia de partid a institutului, dar şi de data aceasta acţiunea a eşuat.

Prin urmare, cam multe momente şi aspecte din lucrările cu pretenţii de interpretări critice, la care ne-am referit în prezenta comunicare, denaturează adevărul sau prezintă faptele literare în mod greşit sau, în cel mai bun caz, exagerat. Această situaţie impune, de mai mult timp, o revizuire obiectivă şi imparţială a acestui gen de interpretări şi comentarii.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Zamă V.[1] O prefaţă agramată // Nistrul, 1959, nr. 8.

[1] E pseudonimul lui V. Coroban.

ELEMENTS OF VISUAL SEMIOTICS

Odette ARHIP

(Universitatea „Petre Andrei” din Iaşi)

From a theoretical point of view, we try to present, clearly and admittedly, the linguistic sign *vs*. visual sign relationship, because this kind of approach requires a simile between words and images. The most relevant contributions are those of the Swiss Ferdinand de Saussure and of all his disciples (on account of the verbal sign) and of the Groupe μ, especially Jean-Marie Klinkenberg (on account of the visual sign). This is also a many folded problem. Linguistics states that the former is in fact a connection between signifié and signifiant / form and content / acoustic or visual perception and concept. Regarding the latter, the visual sign, the Gestalt theory points out that forms enforce an overall and simultaneous perception, their predictability being partial. On the other hand, the information science applied to aesthetics shows interest in the distinction between semantic information and aesthetic aspects. The semantic message implies an ensemble of codified signs, always able to be translated. All the visual facts are hard to deal with because of their "discreet" character, continuous and non-homogeneous aspect. Of course, it is relevant to bring forth the difference between icons and figurative signs. Generally speaking, the iconic aspect is applicable to cinema, photos, etc., but it may be as well identified as noise or in music (narrative music), tactile and olfactory expressions, not to mention in details the major implication for literature. The figurative signs depend on the context and any dichotomy has various acceptations.

With the "visual turn" carried out by media studies in Great Britain (esp. The Birmingham Group), the main focus has definitely changed. Broadly speaking, the focus has shifted from an instrumental approach tracing media "effects", to placing media within cultural frames with the reception as one of the central sites of media-formation. If the crucial metaphor of the first approach was transport – viewing media as vehicles transporting meaning from sender to receiver –, the second tends to see media studies in terms of rituals. Apart from a metaphorical use of the term ritual in media studies, a more elaborated field was gradually established during the last decades when a more detailed theory is necessary to be developed on a more sound conceptual basis and in order to link media, also all kinds of brands, with rituals and sometimes also linking them identities, cultures, etc.

At least some of the possible parallels between media / brands and rituals seem to be evident already at first sight: the regular, everyday use of media contains the element of habit which is also deemed to be characteristic of rituals. For example, media can be seen to function as an institution linking individuals to the "outside" world or to different "imagined" communities. Some recognazible,

traditional rituals get mediated through moderm mass media. However, activities that could intuitively be listed as examples of media-related rituals appear to be so unrelated that anybody can legitimately argue against the use of the term ritual in the realm of media, since it seeminly functions just as another metaphor or analogy, without bringing new, more refined conceptual dictinctions. If we acknoledge regular everyday use of media (e.g. watching evening news or one's favourite series) as ritual, how can we possible talk about ritual use of media also when it comes to watching the funeral of Lady Di or that of Tito, which are obviously a rare and unique ritual? It is not true that through such use of the term ritual, the already vague conceptual framework producing generalized, oversimplified conclusions grows even more indistinct?

The aim of this paper is to show how, despite a certain conceptual confusion, which is also partly due to the excessive and inappropriate use of the term ritual, a more coherent theoretical approach can be developed to link media and brands to rituals. The main benefit that can be provided through such an approach is, in our opinion, an insight into how, through rituals, creativity, as well as subjective experiences and objectified structures, are interwoven. In this respect, one of the current dilemmas is: to what extent media / brands determine and influence the audience and how much "freedom" they allow in the process of interpreting media messages? If we observe them closer, from a potentially more fruitful angle, we find out a better way to understand.

Furthemore, by linking freedom to constraint, such an approach can provide an appropriate framework to takle the question oh how contemporary media are involved in the social construction of realities / communities / identities. Roughly speaking, the main idea is to observe how media / brands, through their involvement in rituals and ritualization process, form a crucial part in the tradition, in acting out some social relationships, developing a sense of legitimized continuity in time and space, providing a basis for legitimating power positions, constructing authority and, finally, in delineating a group identity. In other words, our aim is to observe how they succeed, consciously or un consciously, deployed as a type of social strategy, involving formal modeling of some social relationships or realities in order to promote either their change or perpetuation, and thus their internalization and legitimatization as well.

The main thesis we would like to develop and defend is that media / brands related rituals are to be seen as an integral part of a larger process affecting contemporary societies – the process of re-enchantment of the world. This process has to be reviewed as a reaction to the never fully completed processes of disenchantment and rationalization stemming from the Enlightment era, as well as a specific outcome of globalization and trans-nationalization.

We would like to stress that we are not suggesting that is idea of ours neither represents a new theoretical Holy Grail nor would we claim that media / brands are ontologically rituals. We rather use ritual as a semi-descriptive category, a tool of approaching, a way of seeing some aspects which may not be so evident when we attain other theoretical options. We suggest a simple, descriptive typology, with quite a lot of analytical concepts, based on the simple scheme of communication as a process divided into production and consumption (or encoding / decoding) of messages.

- Ritual practices related to production of messages – inside production we observe the whole set of practices constituting institutions which are affected by and partly intermingled with economic, political and other prcatices;
- Ritual practices related to consumption (ritualized media / brands consumption or use);
- Ritual as the reference (the represented reality) of messages or as part of events;

What we could gain by approaching media / brands as rituals is the fact that we can overcome some of recurring dilemmas. The history of conceptualizing media / brands is, to a large extent, revolving around the dilemma of creativity and constraint (e.g. active / passive audiences). Since media / brands tend to be analyzed with reference to a bipolar conceptual model (production and consumption; or encoding / decoding), they usually get stuck in the debate between advocates of their power and advocates of audiences independent interpretations. And it is precisely at this point where we see a ritual appoach very helpful, since ritual activities are conceptualized as the site of a merging of cretiave interpretations and perpetuation of certain social structures and perceptions of reality. To summarize, ritual present a point where creativity and constraint converge; they can evoke feelings or express the thoughts of individuals. However, being a formalized activity (at least to a certain extent), they also have the distancing effect that serves to articulate and communicate attitudes of institutionalized communication. It is precisely this peculiar combination of creativity and constraint that is crucial for the formation of the legitimation-basis of certain social construction through rituals. Thus, various constructions, value system, etc., are not simply imposed or forced, but accepted without questioning. For example, particular ethnic minorities or even societies living in a diaspora utilize their performances as areas in which they affirm their own identities. Paradoxical as it may seem, even production of alternative meanings and resistance to preferred meanings may serve as a very effective way of absorbing individuals into established society. Such a paradoxical combination of self-appropriation and manipulation of the same rituals stems from a specific blindness that occurs within ritual activity: the ritual performers, as a rule, do not see how the symbols they are using and constructions they are conveying in and through rituals are not simply given, but also constituted through their very activity.[1] This is not to say that people involved in ritual activities do not know what they are doing. Rather, they do not see what they are doing does. Or in other words, the values, realities, symbols, etc. evoked in rituals are always understood as existing before and outside the ritualization itself.

Let's see some definitions of ritual activities. For example, Catherine Bell lays out an approach to ritual activities that stresses the primacy of the social act itself, and uses the term ritualization to draw attention to the way in which certain social actions are strategically distinguished from other actions: "In a very preliminary sense, ritualization is a way of acting that is designed and orchestrated

[1] *Cf.* the similarity to the so–called speech acts or performatives of J. Searle and J. L. Austen

to distinguish and privilege what is being done in comparison to other, usually more quotidian, activities" [1, p. 74]. In other words, the focus is not on the ritual as an accomplished act or a recognizable defined and bounded entity, but rather on rituality as a specific aspect of certain activity, and thus on the process of ritualization which results in adding a particular ritual aspect to an activity. Ritual as an accomplished act is thus a product of such a process, and presents itself as an entity that is more complex and unnatural than mundane spheres of human experience. Ritual, in these terms, is part of a distinct situation, since it is symbolically, if not physically set outside the normal terms of time and space: it occurs in time spans outside ordinary schedules, and in space out of those we frequent every day.

Following Van Gennep's analysis of ritual, another author, Victor Turner[1] suggests another useful approach. Every ritual, be it traditional or modern, religious or profane, one can distinguish three elementary phases:

- division;
- passage;
- re-composition;

In the first one a clear cut distinction is introduced on various levels:

- a special space outside real space is created;
- a special time ("outside time") is established;[2]
- new roles / statues / norms, clearly differing from everyday ones, are introduced;

The second one or liminal phase lies somewhere in between. It is full of ambiguities, representing in a way a social limbo where no clear structure or meaning can be inferred. This phase, full of symbols, is a multidimensional one. The symbols often oppose meanings or refer to unreal or strange phenomena.

Finally, the third one comprises a resolution: real time and space are (re)-introduced in a coherent structure with clear social roles / statues / norms. This time, space and structure need not be entirely new – they may be new in relation to the previous time / space / structure or from the point of view of an individual, but they are actually pre-planned and quite "old" from a given collective point of view, or from a longer time span or larger standpoint. The conclusion: under the disguise of "new" a relatively "old" state can be introduced.

Turner's approach has some advantages. Many ambiguities and subtle distinctions (ordinary or non-ordinary, familiar or unfamiliar) can also search for more specific ways in which these ambiguities can get solutions. Ambiguities should be most evident in those socio-historical constellations which are characterized by continuous flux and changes (for example: wars, change of political systems, natural catastrophes, etc.). In such moments, one may expect media to convey ambiguous constructions of realities and communities, allowing very different interpretations. Therefore, media related rituals in such context would include a longer and more evident phase, while the resolution would be

[1] *Cf*. Turner, Victor, *Od rituala do teatra*, Zagreb, August Cesarec Centre *apud* "The Bricolage of Media Studies, Ljubljana, 2001, p. 134–135.

[2] Anybody connotes this with Bahtin's chronotop or Mircea Eliade well-known contributions.

more superficial and weak. When entering a phase of social stability, ambiguities in media related rituals would slowly be reduced and a coherent picture of the world is presented, selecting parts of realities from the past and re-interpreting them in order to fit to the new realities. The liminal phase would thus be shortened and the reversion to a coherent, mono-vocal picture of the world would appear more smooth and self-evident.

Therefore, we suggest a different quality in understanding rituals. These must not be regarded as mere practice set outside the ordinary reality and affecting the change or the reinforcing. This practice constitutes the possibility of a very clear distinction between what is to be considered as ordinary or non-ordinary including either changing, challenging and displacing or normalizing, reinforcing and perpetuation. Anyway, liminal phase must be regarded as crucial for ritual. It can also function as a legitimation of the already existing structures, re-establishing them from the in-between standing point (e.g. state of chaos, disorder, etc.). It simulates the "golden age" and repeats symbolically the process of creating as it was accomplished "once upon a time". It allows also exploring subjects related to interplay creativity and constraint in social activities. Finally, it is on such basis that one can also understand some of the often proclaimed characteristics of rituals systematically listed and critically examined when we talk about "communication rituals". For example: formality, fixity and repetition. These features, however frequently they may appear, are not intrinsic to rituals in general. They are simply the most appealing strategies used to differentiate ritual activity from other types of activities. They do, however, often appear because the non-ritualized activities are less formal, more prone to changes ands chaotic, unpredictable situations; in relation to them ritual establishes itself as formal, static, reliable, often representing a symbolic guarantee of stability in situations full of risk and fluidity. No strategy is, therefore, in a nut shell, is *per se* characteristic of rituals; what is ritual is always contingent, provisional and defined by difference.

We may state that is a kind of a new working definition in context of media / brands. In more specific terms, through such an approach one would observe how and why a person can act so as to give to such activities a privileged status vis-à-vis others not taking into consideration the fact that the above mentioned activities are situated in the sphere of production or in that of consumption.

Discussing at this point of our paper the two things, media and brands, separately we have to distinguish between two aspects at least:

- **mediated rituals;**
- **ritualized events through mediation**

Mediated rituals

The first one implies a very frequently raised question: watching or listening to a religious service (a mass) for example, has it the same value or importance? Is it a viable substitution? Are mediated rituals to be regarded as "less rituals", as "less real" or "less effective" because of being mediated? Previous explorations of the interplay between "traditional" rituals and media, especially in connection with tourism, support a rejection of the clear cut distinction between live and

broadcast events. Many people argue that the media version alters live performance and moves it into a midway position between the church / temple, etc. and television or radio. Others say that the presence of cameras makes the ritual more "authentic", as acknowledging the cameras, the performers engaged in rituals put greater importance on the perfection of their art. I personally agree with the first ones. And furthermore, I see mediation as bringing a certain deterioration of the authentic aspect or reality. But I must admit that there are a lot of people who have a different opinion: mediation magnifies the ritual aspect and makes it even "more ritual". This is, of course, a long term dispute.

Ritualized events through mediation

The second aspect highlights the fact that events mediated or ritualized only *a posteriori* distinguish them from other similar activities that are recognizable as rituals as such, and this provides them a higher status. Sometimes mediation succeeds to transform an event into a ritual (e.g. the NATO summit in Bucharest).

Due to such an effect of mediation as a strategy of ritualization, we are confronted with various perverse outcomes: no matter how less important an activity, the simple fact of mediation (especially and currently via TV) sets it outside the other common bulk of everyday activities and transforms it into something special. In a world longing for enchantment, anything, even the most simple and quite "dirty" detail, can be exposed to the "eye" of camera (e.g. The Eye of the Big Brother). This disclosure has trivial effects. It has more likely the effect of turning a dull neighbor into a TV-star by sanctifying all those details.

Apart from examining the extreme examples of most banal activities ritualized by presence of media, it is very important to see the overall structure of events. A central question appears: what type of events is mediated and what is not? How are these mediated events introduced into the structure of a certain television program? How are they divided into spheres of politics, economy, culture, etc.? How is established one of the events by means of temporal sequence as well as visual organization? Sometimes, we come to the conclusion that another logic structure exists behind the mediated event. It is precisely this layer of media reality construction that is more effective. The logic behind the selection and the new structure reveals the basic cognitive schemes which are at the same time constructed and taken for granted by the media. It is not through what is said or shown, but through what is implied that media are most "effective" in conveying a certain picture of reality or a certain set of values.

Thus, through involvement in ritualization, different media enter the process of articulation of certain cognitive schemes, epistemological premises and binary oppositions, naturalizing and stabilizing them in order to allow and support their unquestioned application in everyday life. Media rank again places, events, persons, personalities and offer us a new special and temporal structure in order to interpret and to understand the whole of the world in a different way, in order to support it as a supposed entity. We have in front of us a re-constructed world, rectified through the tools of media. The media-related rituals act as instruments for knowing "another", more "appropriate" / "convenient" world.

Once the worldview and lifestyle are legitimated and authenticated as ideal models of the world, they become models for viewing and living in the world.

There is yet another dimension of media reality construction that concerns us: media achieve "imagined collectives",[1] a process which includes a shared recognition of the past and present as well as a set of distinctions, seen as rooted in the common history, which are meant to differentiate one collective from others. Media have become the main *locus* of the constitution of identities and a space for configuration of communities – bringing individuals into coherent publics that are subjects of the action. Thus, to conceptualize the relations of modernity one must see the media as a central factor in the constitution of social actors. However, the acknowledgement of media's role in the construction of realities and communities is nothing particularly new or confined to mass media.[2] We should add that the dynamics of the interweaving of creativity and constraint, already mentioned, can most effectively be explored through observing the specific ways in which mediated rituals enter different reception contexts and fuse with rituals of a private or semi-private character. Here, mediated rituals are introduced into sets of public and domestic relationships and thus into a variety of different discourses through which they are made meaningful in terms of family relationships, peer-group talks, as well as individual standpoints. A televised event is domesticated into the society of the family life and shaped by the complexities of family interaction (e.g. one would look at men watching football match, buying drinks and food or women viewing their favorite soap-operas trying to separate themselves from their everyday household duties – both of them take care not to be bothered while "enjoying" the program).

Finally, let us add another context to link the variety of the arguments presented until now into a more coherent picture and place it into a larger frame of socio-historical processes. We believe that media are to be seen as an integral part of the process of re-enchantment of the world. We would argue that after a period of fascination with the idea of progress (the period of growing rationalization and disenchantment stemming from Enlightenment), it now seems that the prevailing attitude towards modernity is a kind of disillusionment. The central buzz-world of contemporary prophets is no longer progress, and technological innovations are no longer deemed to be the necessary pavement of the road towards a brave new world. Contemporary opinion-makers tend to structure their speeches around metaphors of stability and sustainability, warning against menaces caused by new technologies and new scientific discoveries, and raising ecological concerns.

It is obvious that modernity has not lived up to many of its promises of social, political, or cultural liberation. It did succeed to reach a certain level of disenchantment, but at the same time new sciences failed to provide a coherent

---

[1] *Cf.* Anderson, Benedict, *Imagined communities*: *reflections on the origin and spread of nationalism*, London – New-York, Verso, 1995.

[2] Here, the so-called *mediology* by Régis Debray can prove to be an useful approach. Instead of focusing on how media are involved in communication, one should rather focus on the role of media in transmission, thereby exploring how different media are involved in the dynamics of collective memory, and how they function in the context of structures for a long period of time – *Cf.* Régis Debray, *Introduction à la médiology*, Paris, 2000 *apud* "The Bricolage of Media Studies", Ljubljana, 2001, p. 140-141.

system of meaning comparable to those offered by religion. Thus, the emerging disenchanted world appeared impersonal, abstract, and technical, devoid of meaning / warmth / safety. Of course, it can be argued that enlightenment and modernization did not even promise to provide such an alternative safety in the first place. But this does not deny the fact that a great amount of fascination by modernization and progress was fuelled by such expectations. Progress was undoubtedly one of key elements of the prevailing mythology at the end of 19th century, and it is important to note that the myth of modernity, including the promise of a heaven on earth which would be established by science and technology, constituted itself in relation to a supposedly more meaningful, humanly spread and responsive pre-modern world. With such a picture of the world, the growing disillusion with modernity and progress almost automatically resulted in various attempts to come back to the mythical, romantic safety of the "once upon a time". Thus, it should not be surprising that the pervasive rationalization is closely linked to new forms of closed, sectarian or fundamentalist movements. In the middle of rapid changes, mostly provoked by the rationalization and technological progress itself, people are searching for foundations beyond human constructions.

On the ground of such an understanding of contemporary society, it should be obvious that regarding media-related activities, or other kind of common social practices, in terms of rituals, as well as the ritualization of media itself, can be considered as a constitutive part of the process of re-enchantment. Both mediation of rituals and ritualization of media-related practices tend to make certain realities / practices / communities special and outstanding as compared to others. For example, the family is symbolically strengthened through regular watching of Sunday evening TV-shows, and thereby television watching becomes a similarly sanctified practice as it was once characteristic of heaving meals at the family table. Marin Preda's famous character, Ilie Moromete, has no longer something to patronize. The ancient ritual appears to be gone for ever.

Furthermore, one can recall examples of how watching a football match is recognized as a practice requiring special preparation and concentration: the other members of the family are asked to be quite, the children must leave the room, etc. It forms also a vital part of the construction of male friendships. To take yet another example, watching a certain TV-series can constitute an important part in both creating a space of one's own and escaping, for a moment, from everyday duties, and in forming a sense of belonging to a certain group through discussing latest developments of the plot. But we should not forget: as inclusion is always the flip-side of exclusion, all the ritualized practices can also form a basis of exclusion (e.g. you cannot participate in morning-coffee discussions at the office or in smoking break if you did not watch the TV-series, because you are regarded as a "traitor"; the same thing goes for the football match, etc.). We may add also the classic example which often figures in jokes: by reading the morning newspaper (stereotypically, the husband), he excludes the other members of the family and thus the private sphere symbolically enters spheres of collective referred to in the newspaper, the so-called "public spheres".

Brands-Rituals

Debating the issue of brands, we may come to an almost similar conclusion. Looking at the following slides, one can notice that they are less or more all alike. The reasonable question is: how can we give a true answer if we have in mind of the most common definition of brand? Be different! They are mere labels for all kind of products: people, cans, nations, coffees, communities, perfumes, countries, food, etc.

In Romanian context, the first attempts to create a brand have been far away from the real Romanian specificity. The country is presented almost exclusively from a tourist point of view, and it looks as a rather "cheap" and alike holiday location. The country is presented almost exclusively from a touristic point of view, and it looks as a rather "cheap" and alike holiday location. The Romanian endeavor does not prove as successful as that of Spain, especially after the Football Championship (1982), the Olympic Games or the International Exhibition from Seville (1992). All these Spanish events were very well organized and they could improve the perception of the national identity. We will mention some other important contributing elements as well: positive economic and political changes; the adhesion to the European Union in 1986; persuasive campaigns for powerful national companies (Repsol, Telefonica, Union Fenosa, etc.); the adornment and modernization of the main cities (Barcelona, Bilbao), nevertheless Almodovar's self-ironical and tragic-comical artistic movies. In fact, the Spanish rebranding has been a victory, and the interchange of the welcome taglines ("Passion for Life", "Bravo Spain!"). Nowadays Spain is justly considered a most desirable place for holiday, a beautiful and secure state, a cultural capital of Europe in all seasons. In 2002, the Spanish government in association with The National Institute of Tourism (Turespaña) founded „Spain Marks" in order to promote the national spiritual values. Even the Spanish people have a better opinion of their own country and are proud to face the world, which is a very important exponent of the outside credibility and the capacity to turn the people out.

Hannah Arendt, Heidegger's disciple, would have no trouble unpacking this strange paradox which is obviously close to Ulysses'. The famous hero is ignorant of his birth, does not seem to know who he is, until he meets with himself through the tale of his story. For Arendt, it comes from the fact that the category of personal identity postulates *Alterity* as necessary. Even before another can render tangible the identity of someone by telling her / his / its story, many others must be indeed spectators of the constitutive exposure of the very same identity to their gaze. In other words, a human being, a country, etc. is unique and shows to be such from the very moment it is exposed. This is why identity corresponds to the question "Who?" put to each newcomer. "Who are you?" The urge toward self-display by which living things or countries fit themselves into a world of appearances, makes of identity an *in nato* exposure of the Who to the gaze and to other questions. In the general exhibitionist spectacle of brands, *Appearing* cannot be the superficial phenomenon; it has to reveal the uniqueness, intimate and true essence. The expositive and the relational character are thus indistinguishable. Everybody needs a "story" to become aware of its significance. Otherwise *No One* is the name of each country / person trying to mislead Polyphemus.

The Sibiu campaign, for example, was finally a success for Romania. It endues talents and a professional approach of the campaigns. All the 337 projects and 2062 events certified, in most of the cases, equilibrium and a choice of good taste, even a „battle" won by the city against the monotony and the current dull life. The design, the conceptual fantasy, the appropriate administrative measures offered a deserved joy and fame to the city. It was a holiday for all the Romanian people during a whole year. We have to remind you that 2008 is the year in which Iaşi, the capital of Moldavia, the oldest and second academic centre of the country, celebrates 600 years since its documentary certification. It has also been nominated to be the European Cultural Capital in 2019. Iaşi evidently deserves a better campaign in this year of historic importance, and a more adequate one for the next 2019, especially after the experience of Sibiu, which has represented a step forward. For us, the question "What will happen in 2019 if this paradoxical attitude remains the same?" is entitled. As we all know very well the city benefits from a richer historical and spiritual past than Sibiu: the first political union of the two regions (Moldavia and Muntenia) took place in 1859 – the Union Museum, recently rebuilt; the first university in Romanian (language); the first important cultural movement and Association called „Junimea" was created in 1864, and after three years, in 1867, the first literary magazine in Romanian (language) issued in Iaşi („Convorbiri literare"); the second national library as size and value of books; the most important religious centre of the country (the leader of the Moldavian Orthodox Church has always become Patriarch of the whole country; we may add that the relics of the main Romanian Saint, Saint Parascheva, are preserved here bringing more than two million pilgrims each autumn); the biggest and most significant Complex of Museums (precisely, 22) is to be found in our city, as an overwhelming number of best writers, painters, musicians, architectures, sculptors, professors, etc. were born in Moldavia and, of course, were related to Iaşi. During the World War I, Iaşi became the capital of the country (1917). Beside these arguments, a lot of other major facts may help anyone to get a clear image of the importance of the town: old and beautiful manor houses became along the centuries the City Hall, the Philharmonic, the National Museum of Literature.

But the entire precious context was ruined during Ceausescu's regime and is disregarded nowadays. We mention only a few of the negative factors that influenced the decline of the city: the poverty of the country in spite of the generous geographical and natural resources, the communist ideology and indoctrination, the greed of the present political class, the increasing ignorance of the young generation, the lack of respect for common sense rules, culture, tradition, civilization. The last causes underlined can be detected and they turn out to be true in all the former communist countries and in those from Western Europe too. The local / national specificity submits an approachable and more profound presentation. Our intention is to draw attention on many spiritual assets to which previous activities of this kind failed to take notice. The contemporary society lives mainly due to images, mostly to the huge "industry of illusions / dreams" – cinema. One of the deceiving opinions induced by this modality to "tell" beautiful lies to people regards the so-called "realism" of the images. In fact, there is no realism in them; none of the images is "real". The grid of imagery

intercedes between the concrete world and the fictitious world of image or of the literature. A subtle spiritual rapport attains to settle a link and to complete the information about the Romanian mentality / habits / historic, social and cultural background. The difficult problem at which we do not have yet solutions or answers is the lack of the receiver's feed-back. We are confronted to "The Fall of public man" – the "public sphere" seems to lose, for the present moment, the capacity to understand / discuss / interpret with arguments and knowledge background the inter-subjective issue of "Who are we?" / "What do we stand for?" Television and other mass-media render real public contact unnecessary; also indulge in sentimentality losing the real values of personality. If culture and spirituality are not brought forth and presented in an inspired and convincing modality, we will waste all our chances to introduce ourselves to the world. Romania will continue to be a vague place at the border of the European Union, somewhere in the Balkan region, the capital will be confounded with Budapest or Sofia, etc. But this is not the most important issue. Nobody knows anything about our tradition, our contribution to the European spiritual "glory box" or dower or fortune. Spiritual values and culture must come first in order to defeat ourselves of ignorance and to accomplish that intercultural goal of European integration. This requires a big effort, patience and inspiration, the courage to bring the administrative agents to face the financial problems, so that the former European Cultural City would inherit the benefits of well-done and well considered investments.

Finally, we underline the fact they we, the professors, teach "lies" to our students, presenting all kinds of models of the act of communication. The differentiation and the feed-back may be obtained only if we have a persuasive effect, a real transfer of knowledge and a personified brand. In order to transcend communication barriers, it's compulsory to understand and to render emotions, to make hidden values perceptible. We must realize a logical connection in our mind and we have to adapt ourselves to the intended audience frame. Unfortunately, the Western countries expose a much external influence, an atomistic view of the world (opposite, for example, to the Asian holistic view) and, thus, the potential attention is fragmentized and the impact of the message is diluted. Based on few naïve assumptions, only because they worked quite well in the past, we have today "conflicting massages". The geography of our minds has changed. We have to learn about what builds reciprocity and what will bring strength to our relationships. The answer, in our opinion, is personal value and the flexibility absolutely necessary to adapt to each context. This is why we dare to present a new scheme for the act of communication as well as a simple representation of the rapport between Context – Brand – Audience – Deliveries.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bell C. *Ritual Theory*, *Ritual Practice*. – London & New York: Routledge, 1992.

COMPREHENSIUNEA (TEXTULUI) CA TRECERE DE LA LOCAL LA GLOBAL

Ana BANTOŞ

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Hermeneutica, ale cărei începuturi datează din secolul al XV-lea – XVI-lea, pune accentul, de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, pe comprehensiunea şi interpretarea textului. Esenţială în aceste condiţii este nu reconstruirea semnificaţiilor în conformitate cu modul de a gândi al autorului, ci construirea multiplelor semnificaţii posibile. Gianni Vattimo va vorbi despre această dominantă relativistă a hermeneuticii ca despre o *koine*, adică o limbă comună a timpului nostru [1, p. 9], demonstrând (în lucrarea sa *Dincolo de interpretare*, 1994) că rolul hermeneuticii în filosofia contemporană este de a „reconstrui raţionalitatea". Jean Grondin, profesor de filosofie la Universitatea din Montreal, autorul câtorva studii consacrate hermeneuticii (*L'universalité de l'herméneutique*, 1993; *Tournant herméneutique de la phénoménologie*, 2003; *L'herméneutique*, 2006) distinge trei mari accepţiuni ale hermeneuticii, între care, într-un sens mai restrâns şi mai frecvent utilizat termenul, în accepţia autorului, desemnează sfera filosofiei universale a interpretării şi a ştiinţelor umaniste care pune accentul pe natura istorică şi lingvistică a experienţei noastre asupra lumii [1, p. 9]. Anume în această direcţie a evoluat, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, structuralismul, critica ideologiilor, deconstrucţia, postmodernismul. Tot în cadrul acestei orientări se situează, în opinia interpretului francez, şi ideile lui Gadamer, Ricoeur şi a urmaşilor lor care pun accentul pe arta de a interpreta corect textele. Amintim că din perspectiva lui Paul Ricoeur, hermeneutica este fundamentată pe imposibilitatea înţelegerii directe a experienţei umane originale. Pentru a favoriza înţelegerea acesteia din urmă este inevitabil ca omul să treacă prin diverse mediatizări, precum *semnul*, *simbolul* şi *textul*. Doar în felul acesta el poate face comprehensibil eul propriu, sinele său, pe celălaltul şi lumea din jur. Deci textul ca naraţiune intermediază experienţa temporală a omului. Timpul care în mod obişnuit ne este familiar, dar, totodată, este opac devine timp uman în măsura în care este articulat ca naraţiune.

Universul de gânduri şi idei, sensurile şi valorile pe care autorul textului le-a conceput într-un plan mai adânc, – anume acestea se află în obiectivul hermeneuticii. Şi Gadamer îşi pune întrebarea „Ce înseamnă a interpreta?" formulând următorul răspuns: „Cu siguranţă nu este o lămurire sau o înţelegere conceptuală, ci mai curând comrehensiune şi explicitare". El menţionează că la origine a interpreta însemna a arăta într-o direcţie, dar consideră important faptul că „orice interpretare nu precizează o ţintă anumită, ci doar arată într-o direcţie, adică înspre ceva deschis, care se poate îndeplini în diferite moduri" [2, p. 7]. Schleiermacher afirma şi el că „aşa cum orice discurs prezintă o dublă raportare, la totalitatea limbii şi la totalitatea gândirii creatorului său, orice act de comprehensiune comportă două momente: a înţelege discursul ca un decupaj din limbă şi a-l înţelege ca fapt al subiectului care gândeşte" [3, p. 24]. Căci „în

gândirea sa individul este condiționat de limbă (care are un caracter comunitar) şi nu poate elabora decât enunțuri care au astfel de semnificație în limba sa. O altă idee nouă nu ar putea fi comunicată dacă nu se raportează la semnificațiile existente deja în limbă". Autorul precizează că acest lucru se întemeiază pe faptul că „gândirea este un limbaj interior". Şi Eugen Coşeriu al nostru, la rândul său, menționează că limbajul este o activitate umană *universală* care se realizează *în mod individual*, dar totdeauna conform unor tehnici *istoric* determinate („limbi"). Într-adevăr, toate ființele umane adulte şi normale vorbesc; într-un anumit sens vorbesc *întotdeauna* (contrariul vorbirii este, de fapt, *tăcerea*, care poate fi concepută numai în raport cu vorbirea: ca fiind un „a nu vorbi încă" sau „a fi încetat a vorbi"). Pe de altă parte, fiecare subiect vorbitor vorbeşte în mod individual (inclusiv din dialog): limbajul nu este niciodată activitate „corală". Limbajul se prezintă totdeauna ca fiind determinat istoric: ca „limbă" (spaniolă, italiană, franceză, germană etc.); nu există vorbire care să nu fie *vorbire într-o limbă*. În limbă, prin urmare, pot fi desprinse trei niveluri: unul *universal*, altul *istoric* şi altul *individual*… [4, p. 233-234].

Revenind la Schleiermacher, vom adăuga următoarea observație a sa cu privire la mecanismul funcționării cuvintelor într-o limbă: Limba nefiind doar un complex de reprezentări particulare, ci un sistem al înrudirii reprezentărilor, prin forma lor cuvintele sunt puse în legătură, „fiecare cuvânt compus fiind o înrudire, unde fiecare prefix sau sufix are o semnificație (modificare) proprie". Dar deoarece sistemul modificărilor diferă de la o limbă la alta, fiecare individ, autor al discursului, *este doar un loc în care limba se manifestă*. Însă, ne atenționează Schleiermacher, „fiecare discurs trebuie înțeles întotdeauna numai plecând de la ansamblul vieții căruia îi aparține… fiecare autor al discursului nu poate fi înțeles decât prin intermediul naționalității şi al epocii lui" [3, p. 25]. Astfel, actul înțelegerii este conceput de către Schleiermacher ca fiind constituit din două momente la fel de importante: *interpretarea gramaticală* şi *interpretarea psihologică*: „*Actul înțelegerii nu există decât în întrepătrunderea acestor două momente* (*gramatical şi psihologic*)". Dar mai face următoarea precizare cu privire la cele două momente ale demersului hermeneutic: interpretarea gramatică este mult mai exactă în comparație cu interpretarea psihologică pe care Schleiermacher o consideră mult mai aproximativă, dar care, bazându-se în mare măsură pe intuiție, a dat rezultate cu mult mai numeroase, aceasta din urmă fiind considerată drept veritabilul obiect al hermeneuticii.

Întrebarea primordială pe care şi-o pun specialiştii de astăzi în domeniul hermeneuticii este dacă înțelegerea, mai exact, comprehensiunea unui text este întotdeauna posibilă, care sunt procedeele care conduc spre comprehensiune, mai pe scurt, cum se înfăptuieşte comprehensiunea?

Există mai multe tipuri de răspunsuri la această întrebare, unele dintre ele venind din perspectiva apropierii dintre structuralism şi hermeneutică, altele din perspectiva apropierii dintre matematică şi hermeneutică etc. Nu ne propunem să ne referim la ele în această intervenție. Ne vom referi doar la corelația dintre *local* sau *fragmentar* (un fragmentar dus la limita posibilității de divizare a frazei în propoziții, a propozițiilor în sintagme, a sintagmelor în morfeme, în cuvinte, a cuvintelor în litere sau în sunete) şi global, prin care se are în vedere înțelegerea unui text în totalitatea lui.

Vom menționa mai întâi faptul că este o mare diferență între comprehensiunea unui text scris şi comprehensiunea cuvântului rostit. Într-un discurs rostit sau într-o conversație lucrurile sunt mai simple, deoarece doar

prin întrebări şi răspunsuri se poate ajunge la o comprehensiune mutuală. În textul scris însă cuvântul are un rol mai complicat, ţinând cont de faptul că el este nu doar intermediarul sau mijlocitorul între emiţător şi receptor, dar, într-un anumit fel, şi un anume scop al cercetării. În acest caz funcţionează un alt tip de relaţie, între text şi cititorul care încearcă să pătrundă şi să înţeleagă ce a vrut autorul să exprime. Între aceştia doi intervin mai mulţi factori (timpul, spaţiul, contextul cultural sau istoric etc.) care îi distanţează. Textul, înainte de a fi perceput ca o compoziţie alcătuită din unităţi interioare, este atribuit unui ansamblu de consideraţiuni. Situaţia sa socială şi istorică, intenţia individului de a-l aborda pot fi atribuite prioritar textului în întregime. Şi dimpotrivă, aceste consideraţiuni globale asupra textului se pot proiecta asupra elementelor sale constitutive. Receptarea unui text este un proces care durează de-a lungul lecturii succesive a părţilor până la finele textului. Nu putem vorbi despre comprehensiunea textului atâta timp cât lectura lui nu este încheiată. Aceasta presupune că, fără doar şi poate, comprehensiunea se desfăşoară ca o trecere de la local la global. Anume analiza acestui proces conceput circular stă la baza hermeneuticii ca teorie generală a interpretării textului. Comprehensiunea unui text începe prin segmentarea textului până la unităţi semantice minimale, noţiunea de *locus* sau de *local* fiind asociată cu entităţile elementare care pot coincide cu o frază, cu un enunţ, cu un cuvânt sau chiar cu o silabă sau cu o literă sau cu un sunet. *Locusul* este considerat de către specialiştii din domeniu drept punctul în care litera dispare şi în care survine semnificaţia, segmentarea aceasta până la unităţile semantice minimale fiind una din modalităţile importante de dezlegare a sensurilor şi semnificaţiilor într-o operă literară. Căci autorul unui text artistic intră într-un dialog dublu: pe de o parte, cu cititorul, iar pe de altă parte, este vorba de un dialog mai puţin obişnuit, al autorului cu însuşi limbajul, provocând sau interogând necunoscutul din limbaj.

Pentru a exemplifica vom recurge la creaţia lui Grigore Vieru. În cunoscuta sa poezie *Casa mea* de Grigore Vieru poetul improvizează un memorabil dialog între el şi arhaica, bătrâna casă părintească de pe margine de Prut, părăsită, uitată de vreme. Este un dialog despre care, forţând într-o anumită măsură nota, am putea spune că se desfăşoară între două tipuri de civilizaţii:

Tu mă iartă, o, mă iartă,
Casa mea de humă, tu,
Despre toate-am scris pe lume,
Numai despre tine nu…

Citim în aceste versuri adresarea, pe de o parte, a fiului rătăcitor, *alias* omul modern desprins de lumea începuturilor, iar, pe de altă parte, vedem aici adresarea poetului din secolul al XX-lea aflat în dilema comunicării. La modul poetic, autorul nostru trăieşte într-un mit, în mitul lumii de început a cuvântului. Din această cauză accentul, la Vieru, se deplasează pe însăşi rostirea cuvintelor. Într-o poezie autorul scrie: *Rostesc cuvinte ca să iau aer*…. Multitudinea de versuri consacrate limbii materne devine explicită anume din această perspectivă.

Ştim, încă de la Nietzsche, că omul îşi schimbă mentalitatea odată cu dezvoltarea tehnico-ştiinţifică, cea care a transformat lumea într-un obiect de exploatare tehnică şi matematică, excluzând din aria preocupărilor universul concret al vieţii. Omul este aruncat în tunelul îngustelor specializări, ajungând

într-un spaţiu al uitării de sine. În timp ce noile tehnologii „operează” un soi de ruptură între subiect şi obiect, universul mitic, ne atenţionează Mircea Eliade, este un cosmos, un întreg care exprimă lucrurile la modul global şi permite cunoaşterea intuitivă, comprehensivă, poetică şi completă a lumii.

Prezenţa mitului în viaţa noastră cotidiană este un fapt demonstrat frecvent. În poezia contemporană, în limbajul poeziei universale sau al celei româneşti ecourile mitului se materializează prin Sisif, Graalul, personaje care îi vizitează deopotrivă pe moderni şi postmoderni. Aceleaşi drame revin în actualitatea vieţii moderne, drame care sunt puse în scena literaturii prin intermediul imaginarului poetic.

Harold Bloom, bunăoară, observă un lucru foarte important referitor la creaţia lui Kafka, anume faptul că naraţiunile sale mai lungi *America*, *Procesul*, *Castelul* „sunt mai bune când le citim fragmentar decât în totalitate”. Concluzia autorului „*Canonului occidental*. *Cărţile şi Şcoala Epocilor*” este că „pentru a cunoaşte sinele adânc al celui mai canonic geniu literar al epocii noastre, trebuie să îl căutăm în bucăţile în care se voia cât mai obiectiv şi impersonal, deşi speranţa sa s-a dovedit a fi deşartă” [5, p. 449]. Această concluzie la care ajunge Harold Bloom vizavi de creaţia lui Kafka devine şi mai explicită dacă ţinem cont că evenimentul marii arte narative kafkiene este, după Gadamer, „*destrămarea orizontului comun de interpretare*”. Consider că toată complexitatea abordării hermeneutice a textului şi a discursului în general este determinată anume de acest concept (al destrămării orizontului comun de interpretare).

Ar fi curioasă o lectură în paralel, din perspectiva *destrămării orizontului comun de interpretare*, pe de o parte, a lui Kafka şi, pe de altă parte, a scriitorilor basarabeni din perioada postbelică. La Kafka demersul narativ se soldează cu preschimbarea alegoriilor aparente într-o „echivocitate deschisă” (Harold Bloom). Iar în proza din peisajul pruto-nistrean, de exemplu, naraţiunea, cel puţin la unii prozatori (la Ion Druţă, în primul rând) este orientată spre reperarea unui orizont comun de interpretare. Cu ce se soldează această iniţiativă – iată o întrebare complexă şi complicată, al cărei răspuns deocamdată rămâne în aşteptarea formulărilor adecvate. Este clar însă că fenomenul acesta durează un timp, până prin anii 80, după care lucrurile se schimbă, tinerii la acea vreme scriitori proiectându-şi naraţiunile spre un orizont comun de interpretare, care, de acum încolo, este *destrămat*, optzeciştii făcând efortul de a se apropia mai mult decât predecesorii lor de experienţa literară universală. Acest fapt nu diminuează importanţa predecesorilor, la fel cum nu este un motiv de supraestimare a creaţiei celor din urmă. Cum se explică fenomenul acesta, e o altă chestiune care necesită o analiză mai pe îndelete. În comunicarea de faţă vom constata doar un fapt evident: literatura din peisajul interriveran a avut o perioadă de mişcare în contrasens cu cea de pe plan universal. Aceasta însă nu înseamnă că nu merită a fi luată în consideraţie, ci înseamnă că poate fi mai bine înţeleasă cu ajutorul analizei hermeneutice. Lucru pe care îl vom proba în continuare revenind la creaţia lui Grigore Vieru.

În general, menţionăm că universul artistic vierean este creat cu mijloace puţine, într-un stil care astăzi s-ar numi minimalist. Însuşi autorul are o explicaţie magistrală a felului său de a fi în poezie: „*Eu nu a fi simplu râvnesc*, *ci a fi înţeles*”, – scrie autorul aflat parcă în unison cu cei mai înveteraţi hermeneuţi. Astfel în modul său de a se adresa casei părinteşti, uitate pe malul Prutului: *Tu mă*

iartă, *o*, *mă iartă*, sau în felul cum evocă figura sfântă a măicuţei, prin *pars pro toto*, cum ni se prezintă *mâna* în acest caz:

O, *mâna ei*, *o*, *mâna ei*,
O, *mâna ei*, *ca ramul veşted*
A îmbătrânit la mine-n creştet.
A îmbătrânit la mine-n creştet, –

se poate citi dorinţa poetului de a devansa limbajul sau de a-l abandona pentru a-l reinventa, sau pentru a-l replămădi. La mijloc se află două momente: 1. Se ştie că în general limba română vorbită pe teritoriul dintre Prut şi Nistru este marcată într-o măsură mult mai mare de arhaisme, în comparaţie cu româna vorbită în România şi lucrul acesta nu putea să nu se răsfrângă şi în creaţia unui poet atât de popular cum este autorul *Verdelui ce ne vede* (Acest nivel corespunde aspectului definit de către Schlermacher drept *obiectiv-istoric* care înseamnă „*a înţelege cum se inserează discursul în ansamblul limbii şi modul în care ştiinţa pe care o conţine se prezintă ca un produs al limbii*” [3, p. 41]); 2. este cunoscută de asemenea tendinţa poeţilor, în anumite perioade de a răscoli straturile adânci, arhaice ale limbii pentru a o ozona, pentru a-i da impulsuri de revigorare. Amintim aici şi numele lui Velimir Hlebnicov, poetul care la începutul secolului al XX-lea experimenta în spaţiile întinse ale limbii ruse pentru a-i da o nouă vigoare şi dimensiune creativă. Cunoaştem destule exemple asemănătoare în istoria poeziei universale, în care poeţii fie că ajung la esenţa limbii în care creează şi a firii poporului din care fac parte, aşa cum procedează, bunăoară F. G. Lorca, fie răstoarnă, torsionează limbajul, sau „sucesc gâtul elocinţei”, aşa cum îşi propunea poetul francez Paul Verlaine.

Însă în jocurile lingvistice aparent naive ale lui Grigore Vieru, jocuri în care se pune o miză mare şi pe segmente, pe unităţi semantice minimale, se poate citi mai mult decât atât, căci ele trebuie raportate, pe de o parte, la starea de atunci (şi de acum) a limbii în care scrie poetul şi, pe de altă parte, la imposibilitatea evocării, într-o perioadă a ateismului acerb, a credinţei în Dumnezeu.

Bunăoară, cuvântul „veşted” se pretează unor analize extrem de interesante anume în raport cu contextul ateist în care a fost concepută poezia respectivă. La fel şi interjecţia „*O*”, din versurile:

O, *mâna ei*, *o mâna ei*,
O, *mâna ei*, *ca ramul veşted*,
A-mbătrânit la mine-n creştet.

Sau:

O, *neamule tu*,
Adunat grămăjoară,
Ai putea să încapi
Într-o singură icoană !, –

toate acestea conturează un univers sacru, în care figura principală este chiar forţa divină reprezentată prin mâna măicuţei şi prin neamul care, precum se ştie, este dat de la Dumnezeu. Exclamaţia „O!” pare ruptă din adresarea cea mai frecventă

a celui care îi cere îndurare Celui de Sus: „O, Doamne, îndură-te de noi!”. Am evocat acest moment pentru a demonstra că în poezia lui Grigore Vieru, care este concepută la modul fonetic, interjecţiile, exclamaţiile, nu sunt locale şi nici nu sunt forme de autism. Ele nu fac parte dintr-un discurs autotelic, care să fie adresat lui însuşi. Toate acestea se inserează într-o poetică globală cu o organizare fonematică particulară.

În creaţia artistică relaţia dintre cele două aspecte, concepute ca *local* şi *global*, dincolo de simpla lor proiecţie ca atare, aşa cum am văzut în cele câteva exemple aduse aici, se prezintă din perspectiva unui raport complex, deoarece anumite fenomene locale pot avea repercusiuni asupra ansamblului. La analiza acestui raport bilateral este important să nu se adopte o atitudine globalistă dogmatică. Mai mult decât atât, este insuficient să ne limităm doar la două nivele, mai simplu spus, la raportul dintre cuvânt şi text. Cu atât mai mult că, potrivit lui Mihail Bahtin, textul literar este locul de întâlnire a mai multor voci. Mai întâi, este vorba de întâlnirea dintre autor şi personajele sale, care sunt în raport de egalitate. Autorul se situează în locul lor pentru a se departaja, pentru a se separa ulterior de el şi pentru a-l privi ca pe un *altul*. Acelaşi procedeu este operat şi asupra lectorului, care e, de asemenea, un altul. Prin urmare, constată Bahtin, opera literară e îndreptată în afară, nu asupra ei însăşi, asupra auditoriului, – lector şi ea anticipează într-o anumită măsură eventualele reacţii. Dar în afară de aceasta mai există o instanţă superioară pe care Bahtin o numeşte *supradestinatarul* care reprezintă *comrehensiunea respondentă ideală*. Ulterior acesta va deveni lectorul model.

Din perspectivă hermeneutică literatura nu face altceva decât ne oferă şansa nelimitată de a intra în dialog, lucru asupra căruia atrăgea atenţia şi Gadamer, care consideră opera de artă drept alteritate ce provoacă cititorul la dialog. Împreună cu opera de artă receptorul poate traversa timpul şi spaţiul. În acest context, din perspectivă hermeneutică, poezia, de rând cu alte genuri literare şi artistice, ni se adresează din adâncurile tradiţiei. Ceea ce se produce în decursul acestui dialog este experienţa adevărului, lucrul pe care am încercat să-l demonstrăm, reperându-ne pe exemplul poeziei vierene care contribuie în mod real la elucidarea universului ontologic pruto-nistrean postbelic.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Grondin J. *Hermeneutica*. – Chişinău: Editura Ştiinţa, 2008.
2. Gadamer H.-G. *Actualitatea frumosului*. – Iaşi: Editura Polirom, 2000.
3. Schleiermacher F. D. E. *Hermeneutica*. – Iaşi: Editura Polirom, 2001.
4. Coşeriu E. *Lecţii de lingvistică generală*. – Chişinău: Editura Arc, 2000.
5. Bloom H. *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor*. – Bucureşti: Grupul Editorial ART, 2007.

POEZIA *LIMBA MOLDOVENEASCĂ* DE NICOLAI COSTENCO ANALIZATĂ DIN PERSPECTIVĂ HERMENEUTICĂ

Nicolae BILEȚCHI

(Academia de Științe a Moldovei)

Opera de artă e ca şi natura: nu poți să-i adaugi nimic sau s-o lipseşti de ceva fără să-i strici naturalețea. Poți doar s-o protejezi. „Nimeni, zicea dramaturgul german F. Hebbel, nu poate să-i adauge ceva unui copac, unei flori. Tot aşa cu opera de artă”. Nimeni, zicem şi noi, în afară de sistemul totalitar sovietic, care s-a dezis de legea de aur a naturii şi a îmbrățişat ideea voluntaristă conform căreia totul se poate. Axiomele sfinte – limba, istoria, religia şi alt. – au fost reificate, coborâte la prețul obiectelor uzuale. Despre acestea din urmă încă J. B. Molière spunea că lucrurile valorează atât cât le facem să valoreze”.

În cele ce urmează vom analiza poezia *Limba moldovenească* de Nicolai Costenco, încercând să-i determinăm importanța adevărată în raport cu valoarea stabilită în mod arbitrar. Operația, recunoaştem, nu e deloc uşoară, dar – o spunem franc – greutatea analizei se răscumpără prin bucuria restabilirii, la capătul travaliului critic, a adevărului ştiințific.

Nu ştim exact, dar, după toate probabilitățile, poezia în cauză a fost publicată la cumpăna anilor 50-60 ai secolului XX, după reforma ortografică din 1957, care a deschis posibilități mai largi de folosire a lexicului considerat înainte „curat românesc”, deci, conform ideologiei timpului, incompatibil cu cel moldovenesc. Discuțiile care au precedat acest eveniment au determinat autoritățile totalitariste să simtă că în societate se creează o situație, cum definea marxismul, cu adevărat revoluționară, când mediul literar de jos nu mai putea suporta presiunea conducerii de sus, iar conducerea de sus nu mai putea aplica, ca mai înainte, forța sa față de ceea ce se întâmpla jos. S-a mers în acest caz pe o tactică oarecum conciliatoare: scriitorii recuperau lexicul aşa-zis românesc cu mare îndrăzneală, dar şi cu multă abilitate, iar conducerea de vârf, prefăcîndu-se loială la tot ce se întâmpla, căuta în secret măsuri, chipurile, democratice, dar, în fond, extrem de dure de stăvilire a procesului declanşat.

Era, pentru creatori, bineînțeles, o atmosferă de elan sufletesc. Scriitorii, care până la reforma ortografică se întrebau „dar unde-i cuvântul întreg” (L. Damian), acum se întreceau, cântărind în palmă toate sinonimele lui, pentru a-l alege pe cel cu mai multe carate. La cumpăna anilor 50-60 ai veacului trecut nu credem să fi existat vreun poet de valoare care să nu fi scris măcar o poezie consacrată limbii.

N. Costenco a scris poezia *Limba moldovenească* care imediat a fost declarată drept un imn şi asemuită cu cele mai frumoase poezii consacrate limbii scrise de Alexe Mateevici şi Gheorghe Sion. Se trecea cu vederea doar un lucru – că A. Mateevici şi G. Sion au scris despre limba română, pe când N. Costenco

părea că vorbeşte, aşa cum spune titlul, despre limba moldovenească, ceea ce, desigur, convenea sistemului totalitar sovietic.

Dar oare despre limba moldovenească vorbea în poezia sa N. Costenco? Întrebarea e mai mult decât legitimă, azi, când, beneficiind de atmosfera revendicativă a restructurării, ne vedem, în scopul salvării de moştenirea falsurilor sistemului totalitar, nevoiți să revedem toate argumentările de cândva, să le regândim şi să le repunem pe nişte temelii sănătoase şi când, profitând de avantajele sistemului hermeneutic de analiză, putem face mai lesne astfel de aprecieri.

Din multitudinea preceptelor hermeneutice de analiză am ales pentru demersul nostru critic doar câteva: cele ale lui P. Ricoeur şi dezvoltate apoi de J. Culler referitoare la hermeneutica suspiciunii şi hermeneutica recuperării, cele ale lui F. D. E. Schleiermacher privind detaliul care se cuvine corelat cu întregul şi examinat prin intermediul naționalității şi al epocii respective şi cele ale lui Ezio Raimondi ce susțin ideea că nespusul prevalează asupra spusului. Pe parcurs ne vom bizui pe ele.

Textul poeziei lui N. Costenco *Limba moldovenească* se află într-adevăr între o hermeneutică a suspiciunii şi una a recuperării. Suspiciunea vine de la faptul că asupra autorului poeziei timp îndelungat a planat părerea că el e un adept al moldovenismului. Se ştie că, lucrând la *Viața Basarabiei*, el a promovat şi, într-o anumită măsură, chiar a teoretizat astfel de noțiuni ca neaoşismul, autohtonismul, regionalismul şi basarabenismul. A făcut însă nu pentru că era moldovenist, cum credeau unii, ci din convingerea că, mergând spre Marea Unire, moldovenii trebuie să dezvăluie tot ce au mai frumos, să demonstreze, că ei vin spre acest eveniment cu zestrea de acasă. Dar nu a fost înțeles. Din acest motiv, când, la cumpăna anilor cincizeci-şaizeci ai secolului trecut, a publicat poezia *Limba moldovenească*, nimeni nu a pus la îndoială autenticitatea denumirii ei. Nu a fost pusă la îndoială autenticitatea denumirii poeziei mult timp nici după apariția ei. Analizată în 1998, când a devenit clar pentru toți că limba noastră literară e româna, poezia a fost considerată de către cercetătorul V. Malanețchi „…drept un tribut plătit conştient – şi, deci, responsabil – momentului politic-ideologic ostil libertății de expresie". Ce e drept, ceva mai jos, privind perspectiva acestui gest, criticul adaugă condescendent, şi nu fără temei, că „proslăvind în versuri înaripate virtuțile limbii materne a cărei funcționare – în anii regimului comunist totalitar – fusese cu totul limitată, poetul a contribuit în cel mai înalt grad la trezirea conştiinței naționale a românilor basarabeni, a mândriei de neam şi a demnității lor umane…" [1, p. 137-138].

Exemplele reproduse țin de hermeneutica suspiciunii. Să revenim acum la ceea ce tot savanții despre care am pomenit numeau hermeneutica recuperării, adică a recâştigării adevărului. Probe în acest sens avem suficiente şi concludente. Recunoscând că a propagat şi a teoretizat în anii treizeci neaoşismul, autohtonismul, regionalismul şi basarabenismul, nu trebuie să uităm şi de expedientele lui N. Costenco pe marginea acestor noțiuni în sensul că tot ce a făcut, a făcut „pentru a fi stăpâni la noi acasă, pentru a da putință spiritului local, basarabean, să triumfe cu toată originalitatea şi specificul care îl delimitează în speță, fără a-l rupe din sânul familiei latine româneşti…" (subl. noastră – *N. B.*) [2, p. 95].

Nu a recunoscut Nicolai Costenco limba moldovenească nici după raptul Basarabiei de către Uniunea Sovietică. Dovadă sunt două afirmații ale lui rostite la Consfătuirea convocată de Comisariatul Învățământului din R.S.S. Moldovenească pe data de 10 martie 1941. La nedumerirea vorbitorului la consfătuire, Emil Gane, ,,Şi amu am să citesc pentru acei (îl are în vedere pe N. Costenco – *N. B.*), care au spus că nu pot face poezii în limba moldovenească o poezie închinată Marelui Stalin de către norodu moldovenesc (citeşte poezia).

Nu-i aşa că sună în moldoveneşte: tovarăşu să-mi spună dacă nu se pot face poăzii în limba moldovenească", N. Costenco face replica semnificativă ,,În graiul moldovenesc" (sublinierea ne aparține – *N. B.*) [3, p. 149]. Atacat de către ministrul învățământului, Valentin Forş, cu fraza: ,,Vreau să spun câteva cuvinte despre cuvântarea tov. Costenco, care în prima parte a spus că au venit Sovetele şi mai tare au încurcat limba moldovenească. Vra să zică Sovetele au venit şi au încurcat limba, aşa că noi poății nu mai putem scri în limba moldovenească", Nicolai Costenco răspunde: „nu putem publica (sublin. noastră – *N. B.*) în limba aceasta", ceea ce înseamnă că o literatură nu poate miza pe un grai care, spre deosebire de limba literară, are posibilități artistice mult prea reduse. Urmările la aceste replici curajoase nu au întârziat. După consfătuire N. Costenco a fost deportat în Siberia şi ținut acolo până în 1955.

Întors din surghiun, scriitorul, din motive clare pentru noi, evită răspunsurile directe, dar, ca patriot al limbii literare, care e, în concepția sa, desigur, româna, arată, subtextual, că doreşte să fie înțeles just. Întrebat în 1988 cum apreciază lupta poporului pentru conferirea limbii noastre a statutului de limbă de stat şi pentru revenirea la alfabetul latin, Nicolai Costenco răspunde semnificativ: ,,– Stau şi mă frământ uneori: să nu se întâmple ca în '37, când în republica autonomă i-au lăsat pe intelectuali să spună ceea ce gândesc şi pe urmă i-au pus cu fața la zid" [4].

E o teamă de a spune adevărul? O chemare spre rămânere în expectativă? În căutarea răspunsului, să ne amintim de spusele savantului care a pus bazele hermeneuticii, Schleiermacher, că ,,…detaliul nu poate fi înțeles decât plecând de la întreg…". Detaliul, în cazul nostru, comunică cu întregul. Poezia *Limba moldovenească* a fost scrisă, cum am spus, într-o perioadă de avânt spre cunoaşterea limbii literare. Afirmația scriitorului a fost şi ea rostită într-o perioadă când oamenii, de acum în condițiile restructurării, luptau pentru ca această limbă să aibă statut cu adevărat de limbă literară şi să-şi recapete denumirea ei oficială, cea română. Putea oare poetul, care în 1941 a făcut declarația că aşa-zisa limbă moldovenească nu e altceva decât un grai şi, ştiind atitudinea sistemului totalitar față de adevărurile, pentru ei, indezirabile, să nu-şi avertizeze colegii de idei că lupta lor se poate termina cu ceva de genul deportării, cum s-a întâmplat cu el? Avertizându-i, însă, el nu a militat pentru stoparea procesului, ci pentru o continuare a lui fără excese care s-ar solda cu pedepse crâncene.

Poezia *Limba moldovenească*, cum vom vedea, aşa a şi fost alcătuită – să poată spune adevărul prin mijloace esopice. Era lecția potrivit căreia ,,Flăcări inima chiar de-ar încinge-o / De cenzură-i strivit al tău grai" (N. Costenco) extrasă din trista experiență de viață şi folosită de autor în toată creația sa de după surghiun. Era lecția care respecta preceptul hermeneutului italian Ezio Raimondi precum că ,,nespusul prevalează asupra

spusului”, precept, necunoscut, bineînțeles, pe atunci de N. Costenco, dar intuit din practica sa. Confruntă: ,,Nu te grăbi, citeşte printre rânduri / Mânia furtunaticelor gânduri'' ori ,,În mica mea arhivă orice frunză, / Nescrisă chiar, e-o rană-abia ascunsă'' (*Arhivă*).

Poezia *Limba moldovenească* începe cu versul ,,Limba țării mele”. E clar că, după exilul siberian, poetul, zicând țară, nu putea avea în vedere altceva decât Basarabia. Şi, ca să nu lase nici un dubiu, versul al doilea aduce contururi încă mai concrete – ,,limba mamei mele”. În continuare urmează personalitățile care au ctitorit-o: Ştefan cel Mare, Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Mihai Eminescu, adică numai figurile eminente recunoscute în acest teritoriu. Despre aportul considerabil al personalităților din partea dreaptă a Prutului nu se spune nici un cuvânt. Delimitarea concret-teritorială e specificată şi mai clar prin contextul ei lingvistic, delimitare făcută în spiritul ideii extrase mai târziu din practica literară generală de către hermeneutul F. D. E. Schleiermacher: ,,Limbă moldovană, – / zână între zâne, – / Stai la masa mare / între mari surori”, adică în anturajul celorlalte limbi ale popoarelor fostei Uniuni Sovietice. Între aceste limbi mari, pe care destinul le-a ferit de confruntări identitare năstruşnice, limba moldovană, cum o numeşte autorul, nu apare ca una egală între egale, cum se obişnuia a zice, şi cum, în virtutea inerției, un savant de renume şi-a intitulat chiar o carte, ci e văzută la un nivel mai jos, al graiului: ,,Veşnicia noastră / Grai moldovenesc”, cum, de altfel, din punct de vedere ştiințific, şi era, adică: graiul moldovenesc al limbii române literare.

Nicolai Costenco, care, cum am spus, încă în anii treizeci ai secolului al XX-lea a teoretizat termenii de neaoşism, regionalism, autohtonism şi basarabenism, ca unități spirituale de integrare în cultura românească cu zestrea de acasă, Nicolai Costenco, care, în 1941, a spus oficial, în public, că nu avem limbă moldovenească, ci grai moldovenesc, fapt pentru care a fost trimis în exil, acest Nicolai Costenco nu putea confunda acum noțiunea de grai cu cea de limbă literară, după cum nu putea confunda nici noțiunea de grai, în sens extensiv, de limbă vorbită, cu cea de limbă literară românească. În stil esopic, spre care îl orienta experiența tragică a exilului, mizând pe ambiguitatea semantică a termenului *grai*, poetul a spus adevărul care nu putea fi rostit la acea dată în mod direct: limba moldovenească nu este altceva decât graiul moldovenesc ce stă la baza limbii române literare.

Supoziția noastră îşi află susținerea în scrisoarea poetului din 26 iulie 1955 adresată din exil mamei, în care îşi exprimă, fără echivoc, părerile sale privind integritatea neamului şi unitatea limbii literare, scrisoare publicată de scriitorul Nicolae Dabija în *Literatura şi arta* la rubrica ,,Poezii din puşcării”: ,,Să înflorească sărăcia, blânda / Moldovă-n casa Marii Românii, / Să-şi uite noaptea jalei în osânda / Surghiunului din anii cenuşii / (…) Tăiată-n inimă de Prut – în două, / Cât poate soarta oamenilor fi / Şi ce cruzime să desparți Moldova / De Mamă, cu orfanii ei copii ! (…) Nu vrem hotar să ne despartă casa / De-o limbă şi de-un sânge am fost, ş-om fi / La Prut privesc cu apă-ntunecoasă… / De aş putea, pe veci eu l-aş sorbi”. Subscriem întru totul la aprecierea făcută de poetul Nicolae Dabija că aceste versuri din scrisoare ,,…denotă un curaj ieşit din comun… fiind un exemplu de demnitate şi bărbăție” şi că, pentru ele, în cazul că ar fi fost descoperite, Nicolai Costenco ,,…ar mai fi ,,meritat… un termen” [5].

Opera de artă, ziceam la început, e ca şi natura: nu poţi să-i adaugi nimic, dar nici s-o lipseşti de ceva, fără să-i strici naturaleţea. Ea poate fi doar protejată printr-o analiză competentă şi cinstită, aşa cum ne învaţă principiile hermeneutice, aşa cum urmează, azi, prin prisma viziunii revendicative a prezentului, să analizăm întreaga noastră literatură contaminată de ideologia totalitarismului sovietic. E tocmai ceea ce am şi încercat să fac în cazul concret al analizei poeziei *Limba moldovenească* de Nicolai Costenco.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Malanețchi V. *Tabel cronologic* // Nicolai Costenco. *Elegii păgâne*. – Chişinău, 1998.
2. Costenco N. *Societatea Scriitorilor basarabeni* // *Viața Basarabiei*, 1936, nr. 9.
3. Stenograma Consfătuirii convocate de Comisariatul Învățământului din R.S.S. Moldovenească pe data de 10 martie 1941 // *Destin românesc* (serie nouă), 2006, An I (XII), nr. 1 (45).
4. Budeanu Gh. *Ascultă-l pe cel care ştie…* // *Literatura şi arta*, 1998 / dialog cu scriitorul N. Costenco.
5. Dabija N. *La moartea unui nedreptățit* // *Literatura şi arta*, 1993, 29 iulie.

ASPECTE PRAGMATICE ALE ENUNȚURILOR NEGATIVE: ÎNTRE CONSTATIV ŞI PERFORMATIV

Olesea BOTNARU

(Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" din Chişinău)

Subiectul care ni l-am propus pentru meditare este unul destul de dificil, cuprinzînd nişte aspecte tematice, care încă trezesc cercetătorilor semne de întrebare, înscriindu-se în cea de-a treia etapă a metodei semiotice impuse de modelul triadic semiotic al lui Pierce:

- Etapa 1 – analiza sintactică a semnului (analiza relației semn – semn) „selectarea semnelor"
- Etapa 2 – analiza semantică (analiza relației dintre text şi referențial) sau „articularea lor"
- Etapa 3 – analiza pragmatică (analiza modului în care textul este asumat subiectiv de un receptor sau de altul) sau „distribuția semnelor care se rezolvă pragmatic (frecvența semnelor cu lizibilitate accesibilă va depinde de performanțele cognitive ale receptorilor, de statutul lor de insideri sau outsideri ai domeniului respectiv)" [1, p. 95].

Pentru a restrînge oarecum aria de cercetare, ea fiind destul de vastă şi imposibil de a fi cuprinsă într-un singur articol, vom face chiar de la început unele precizări. În articolul dat nu ne propunem sa analizam negația în calitate de noțiune filosofică, logică, etică, psihologică etc., ci sa analizam mijloacele lingvistice de care dispune limba română pentru a o exprima, iar cu referire la celelalte noțiuni, adică constativ şi performativ, vom analiza doar mijloacele lingvistice verbale pentru a identifica posibile similitudini şi reacții între cele trei noțiuni: negativ, constativ şi performativ.

Pentru început ne vom axa pe aspectul gramatical al problemei. Multitudinea de intenții, contextele în care sînt exteriorizate şi complexitatea neordinară a ființei umane ne face să recurgem, uneori, la modalități, moduri şi tehnici de comunicare verbală diverse. Caracterul negativ al comunicării îşi are sorgintea în unele confuzii informaționale şi intenționale, totuşi identificabile datorită plasticității inteligenței şi creativității umane. Modalitatea de enunțare a propozițiilor, frazelor negative se prezintă variat, fiind strîns legată de intenția comunicativă a emițătorului. În anumite contexte, noțiunile mod şi modalitate pot fi confundate. Modalitatea este un „procedeu, mijloc, metodă folosită în vederea realizării unui scop; mod, manieră" [2, p. 1181] – sens 1 Modalitatea ține de diverse implicații semantice comportamentale, exprimînd diverse atitudini ale conlocutorilor şi gradul de cunoaştere şi înțelegere a enunțului, mesajului de către conlocutori. Modul, prin sensul 1 al articolului lexicografic: „fel, manieră de a fi, de a se manifesta al cuiva sau a ceva; fel, chip în care se efectuează, se desfăşoară o acțiune, o activitate etc." [2, p. 1181], se apropie,

din punct de vedere semantic, de noțiunea de modalitate. Totodată, există un şir de sensuri, care diferențiază aceste două realități. Plus la aceasta, modalitatea rămîne a fi o metodă, manieră pentru realizarea unui scop, indiferent prin ce parte de vorbire este verbalizat, enunțat acest scop. În schimb modul ține doar de verb, ca parte de vorbire. În situația dată ne interesează modul ca „un fenomen gramatical" [3, p. 386] cu valoare de „categorie gramaticală specifică verbului, prin care se exprimă felul cum vorbitorul prezintă acțiunea; fiecare dintre formele flexionare ale verbului prin care se exprimă această categorie" [2, p. 1181], felul de a prezenta acțiunea fiind în strînsă legătura cu intenția de comunicare.

În limba română există următoarele moduri: indicativ, conjunctiv, condițional-optativ, prezumtiv şi imperativ. Ținem să menționăm că celelalte moduri verbale recunoscute de gramaticieni, precum infinitivul, gerunziul, participiul şi supinul, „numite şi forme nominale ale verbului din cauza că se află în sfera de interferență a spațiului semantic şi gramatical al verbului şi al numelui" [4, p. 15] nu vor fi luate în calcul, reprezentînd un subiect aparte şi diferit de cel propus. Dintre cele cinci moduri enumerate anterior, doar modul indicativ „descrie acțiunea verbală ca pe un fapt real, obiectiv, care se desfăşoară în cele trei planuri temporale: prezent, trecut, viitor. Acest mod este deci lipsit de o valoare apreciativ-subiectivă, fiind, de fapt, neutru din punctul de vedere al modalității" [5, p. 88].

Dat fiind aspectul pragmatic al subiectului pus în discuție, ne-ar interesa în mare măsură aspectul real al subiectului. Sub acest aspect, adică conform criteriului „distincția dintre realitate şi posibilitate" [4, p. 15] cele cinci moduri se clasifică în două grupuri „cu opoziție semantică bine marcată: pe de o parte, indicativul care exprimă o acțiune cu certitudine reală, iar, pe de altă parte, celelalte moduri, care exprimă…:

- ✓ Acțiune posibilă realizabilă, deci ca posibilitate propriu-zisă (conjunctiv);
- ✓ Acțiune posibilă a cărei realizare depinde de o condiție, deci ca o posibilitate condiționată (condițional);
- ✓ Acțiune posibilă, dar nesigură, ca posibilitate dorită (optativ);
- ✓ Acțiune presupusă, nesigură, ca posibilitate ipotetică (prezumtiv);
- ✓ Acțiune impusă, deci ca posibilitate cerută (imperativ)" [4].

Lipsa valorii apreciativ-subiective şi caracterul pragmatic pronunțat fac oportun studiul anumitor trăsături, forme şi funcții ale modului indicativ.

În cele ce urmează ne vom referi la aspectul pragmatic al subiectului propus pentru cercetare şi analiză.

Enunțurile constative sînt considerate nişte afirmații, care nu pot „decît să descrie o anumită stare de lucruri sau să afirme un fapt anume" [6, p. 23], fiind calificate fie adevărate, fie – false. Aceasta nu înseamnă că vom reduce toate enunțurile la acest tip. Cu siguranță recunoaştem că nu toate enunțurile sînt afirmații, printre acestea există enunțuri care reflectă întrebări, exclamații, dorințe, concesii, porunci, compromisuri etc.; la fel cum recunoaştem că nu întotdeauna un enunț poate fi echivalat cu o afirmație. Vom analiza enunțurile constative de pe poziție lingvistică, considerîndu-le acele enunțuri care nu sînt nici interogative, nici imperative, deci - în mare parte, enunțiative.

Din seria enunțurilor constative putem exemplifica următoarele:

❖ Anticameră bine mobilată. / Uşă în fund cu două ferestre mari de laturi. / La dreapta, în planul din fund o uşă, la stânga altă uşă, în planul din faţă. / În stânga, planul întâi, canapea şi un fotoliu. (*O scrisoare pierdută*, I. L. Caragiale)

❖ DRAGOMIR: Ea m-a luat ca să aibă cine să-i ţie soroacele de sufletul răposatului. / Din ziua întâia a cununiei şi până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind; de atunci şi până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta şi cu gândul e la Dumitru pe lumea ailaltă. (*Năpasta*, I. L. Caragiale)

La celălalt pol al enunțurilor constative, aflate în apropierea actelor de vorbire, se situează enunțurile performative, care, spre deosebire de acestea, nu pot fi calificate drept adevărate sau false şi nu pot fi integrate într-un grup sau categorie gramaticală recunoscută şi acceptată pînă acum. Există un număr de enunțuri care nu sînt nici întrebări, nici exclamări, nici fraze imperative. Departe de a descrie realitatea, acestea o modifică mai degrabă, „a enunța" astfel de propoziții „(…în circumstanțele potrivite) nu însemnă nici că descriu acțiunea pe care, spunînd aceste cuvinte, o fac, nici că afirm că o fac: ci înseamnă că o fac" [6, p. 27]. Aceste enunțuri, fraze sînt un mijloc convențional de exprimare şi realizare a intențiilor comunicative ale locutorilor, deci sînt considerate acte de vorbire. Actul de vorbire exprimat printr-o propoziție, frază într-un context este prin definiție un act pe care vorbitorul doreşte să-l realizeze. Însă în unele cazuri, actul de vorbire exprimat de o anume propoziție „nu este cu necesitate actul ilocuționar primar" [7, p. 158], pe care vorbitorul încearcă să-l realizeze în acel context. Aceasta se întîmplă: fie „pentru că sensul intenționat al vorbitorului nu este întotdeauna identic cu sensul propoziției" [7], adică selectarea şi aranjarea cuvintelor în propoziție nu corespunde sau nu redă integral intențiile şi gîndurile emițătorului, este vorba de actele de vorbire indirecte, metafore, ironii etc., fie – condițiile de realizare a acelui act nu sînt satisfăcute de context. Aşa cum nu este suficient să foloseşti o propoziție, frază pentru a exprima un anume sens, uneori nu este suficient să foloseşti o propoziție ce exprimă un act ilocuționar pentru ca actul să fie realizat. De exemplu, enunțarea propoziției performative de concediere a cuiva reprezintă o realizare numai dacă emițătorul are puterea de a concedia receptorul, adică, contextul, în cazul dat – social, îi permite aceasta. Vis-à-vis de această problemă, opiniile se împart. Unii cercetători consideră că „sensul unei propoziții – o funcție de acte ilocuționare *posibile* şi nu ale actelor ilocuționare *concrete*" [7], alții, făcînd abstracție de excepții, vorbesc despre propozițiile, frazele respective ca fiind acte ilocuționare veridice, concrete, referindu-se în mare parte la actele de vorbire primare. Indiferent de poziția pe care o iau, cercetătorii recunosc unanim o structură comună a actelor de vorbire. Departe de a desfăşura teoria actelor de vorbire, care este destul de vastă şi încă stîrneşte o multitudine de discuții, vom încerca să concretizăm următoarele: enunțurile performative, exemplele cărora le vom analiza ulterior, trebuie să satisfacă următoarele condiții sau „pot fi găsite, aşa încît:

A. Ele nu „descriu", nu „vorbesc despre", nici nu constată ceva, nu sînt „adevărate sau false";

şi

B. Enunțarea propoziției este, sau face parte din, efectuarea unei acțiuni, despre care, iarăşi, nu s-ar afirma în mod normal că spune, sau spune „pur şi simplu”, ceva.” [6, p. 26]

Din seria enunțurilor performative putem exemplifica următoarele:

- *CLUCERUL MOGHILĂ: Ca-n fața lui Dumnezeu şi a Domnului nostru Isus Christos… Jur!…* (Apus de soare, B. Şt. Delavrancea)
- *Te salut. Salut! – Aşadar, te salut … în aşteptarea a treii „schimbări la față”.* (*Micuța*, B. P. Hasdeu)
- *Îți promit.* (*Micuța*, B. P. Hasdeu)
- *CHIRIȚA: Hai, flăcăi, …vă făgăduiesc bacşiş bun… cîte un fifirig de om.* (*Chirița în Iaşi*, V. Alecsandri)
- *Fată dragă, te rog nu mai interveni…* (*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, C. Petrescu)
- *ZIȚA: Îți interzic, domnule, să te naintezi la un aşa afront!* (*O noapte furtunoasă*, I. L. Caragiale)
- *Te iubesc la nemurire şi îți dedic lira mea!* (*O noapte furtunoasă*, I. L. Caragiale)
- *RĂZVAN: Du-te, boierule, du-te! Nădejdea te-a mântuit… / Întoarce-te la Moldova fără să fi cheltuit!* / Te *iert* … (*Răzvan şi Vidra*, B. P. Hasdeu)
- *IPINGESCU (grav): Aprob pozitiv.* (*O noapte furtunoasă*, I. L. Caragiale)
- *Mulțumesc… mulțumesc…* (*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, C. Petrescu)

Conform regulilor gramaticale, în limba română, predomină enunțurile negative generate prin forma negativă a verbului, provenită / formată de la forma afirmativă, cu ajutorul adverbului de negație ***nu*** plasat în funcție de structurile temporale simple sau complexe. În literatura de specialitate, clasificarea enunțurilor în afirmative / negative ține de criteriul „calității comunicării” [8, p. 33], iar cu referire la clasa de enunțuri negative analizate, vom face uz de noțiunea: „enunțuri cu negație predicativă” [8].

Îmbinînd cele două nuclee: gramatical (mod) şi pragmatic (constativ, performativ) vom încerca să exemplificăm şi să analizăm îmbinarea, funcționarea şi aspectul negativ al lor. Drept exemple, ne vor servi două enunțuri: unul performativ, datorită verbelor specifice din propria structură şi care la rîndul lor sînt performative, adică folosirea lor la modul indicativ, timpul prezent, diateza activă, numărul singular, persoana I-a implică nu numai desemnarea unui act, ci şi realizarea concretă a acestuia – (*Îți dăruiesc şi îți încredințez biblioteca mea.*) şi celălalt constativ (*Studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*), ambele prezentate şi cu valoare de enunțuri cu negație predicativă. De remarcat că alegerea persoanei I este dictată de enunțurile performative, fiind o condiție existențială a acestora. În schimb, pentru enunțurile constative, categoria gramaticală a persoanei nu are o importanță atît de mare, nepericlitînd în nici un fel statutul acestora. Regulile gramaticale ale limbii române conturează următorul tablou, în ceea ce priveşte aspectele şi direcțiile intereselor noastre de cercetare.

Prezent		Afirmativ	*Îți dăruiesc și îți încredințez biblioteca mea.* *Studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*Nu-ți (nu îți) dăruiesc și nu-ți (nu îți) încredințez biblioteca mea.* *Nu studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
Trecut	Imperfect	Afirmativ	*Îți dăruiam și îți încredințam biblioteca mea.* *Studiam aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*Nu-ți (nu îți) dăruiam și nu-ți (nu îți) încredințam biblioteca mea.* *Nu studiam aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
	Perfect compus	Afirmativ	*Ți-am dăruit și ți-am încredințat biblioteca mea.* *Am studiat aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*Nu ți-am dăruit și nu ți-am încredințat biblioteca mea.* *Nu am studiat aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
	Perfect simplu	Afirmativ	*Îți dăruii și îți încredințai biblioteca mea.* *Studiai aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*Nu-ți (nu îți) dăruii și nu-ți (nu îți) încredințai biblioteca mea.* *Nu studiai aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
	Mai mult ca perfect	Afirmativ	*Îți dăruisem și îți încredințasem biblioteca mea.* *Studiasem aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*Nu-ți (nu îți) dăruisem și nu-ți (nu îți) încredințasem biblioteca mea.* *Nu studiasem aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
Viitor	Forma I	Afirmativ	*Îți voi dărui și îți voi încredința biblioteca mea.* *Voi studia aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*Nu-ți (nu îți) voi dărui și nu-ți (nu îți) voi încredința biblioteca mea.* *Nu voi studia aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
	Forma II	Afirmativ	*Am să-ți dăruiesc și am să-ți încredințez biblioteca mea.* *Am să studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*N-am (nu am) să-ți dăruiesc și nu am (n-am) să-ți încredințez biblioteca mea.* *N-am (nu am) să studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
	Forma III	Afirmativ	*O să-ți dăruiesc și o să-ți încredințez biblioteca mea.* *O să studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*
		Negativ	*N-o(nu o) să-ți dăruiesc și nu o (n-o) să-ți încredințez biblioteca mea.* *N-o (nu o) să studiez aspectul pragmatic al enunțurilor negative.*

Figura 1

Din tabelul prezentat anterior şi în urma observaţiilor făcute se desprind următoarele concluzii de analiză:

- Enunţul *Îţi dăruiesc şi îţi încredinţez biblioteca mea.* este performativ doar atunci cînd verbul este la modul indicativ, timpul prezent, diateza activă, numărul singular, persoana I-a. La celelalte timpuri, inclusiv la modul indicativ prezent, dar negativ acest enunţ îşi pierde statutul şi caracterul performativ. Aceste schimbări se datorează, prin definiţie, condiţiei de performativitate. Deci negaţia schimbă esenţa enunţului performativ: prin *Îţi dăruiesc şi îţi încredinţez biblioteca mea.* – eu nu descriu acţiunea de a dărui şi a încredinţa şi nici nu afirm că o fac, ci, în momentul enunţării, chiar o dăruiesc şi o încredinţez, astfel încît în următorul moment tu eşti deja stăpînul ei; prin *Nu-ţi dăruiesc şi nu-ţi încredinţez biblioteca mea.* – în primul rînd, eu descriu acţiunea şi nu o realizez, adică „*prin* ori *în* spunerea a ceva" – în cazul dat este vorba de un enunţ concret / exemplul nostru – noi nu schimbăm realitatea, nu „facem" [6, p. 32] nimic altceva decît negăm o afirmaţie, la nivel semantic este vorba, în primul rînd, de o „negare propoziţională" şi, în al doilea rînd, - de una „logică" [3, p. 390], iar prin aceasta enunţul performativ se transformă în unul constativ.

În ceea ce priveşte enunţul *Îţi dăruiesc şi îţi încredinţez biblioteca mea.*, în alte situaţii temporale, de asemenea nu-şi păstrează caracterul performativ intact, deoarece în acest caz, dacă este afirmativ, atunci se încalcă condiţia de performativitate a timpului prezent, iar dacă este negativ, situaţia este asemenea celei descrise anterior.

- Enunţul *Studiez aspectul pragmatic al enunţurilor negative.*, care este unul constativ, rămîne a fi astfel, indiferent de categoria gramaticală a timpului sau formele afirmativă şi negativă a verbului. Astfel acest enunţ constativ descrie o anumită stare de lucruri (un proces de studiere, dacă este afirmativ şi un proces de nestudiere, dacă este negativ) sau afirmă acest fapt, fiind calificat: fie adevărat, fie – fals. Deci negarea enunţurilor constative nu schimbă, sub aspect pragmatic, statutul acestora, ci doar direcţia semantică a lor.

Schimbările survenite în urma modificării categoriei gramaticale a timpului cît şi a variaţiei formelor afirmative şi negative le prezentăm în tabelul următor.

Modul Indicativ																
	Afirmativ								Negativ							
	Prezent	Imperfect	Perfect compus	Perfect simplu	Mai mult ca perfect	Viitor I	Viitor II	Viitor III	Prezent	Imperfect	Perfect compus	Perfect simplu	Mai mult ca perfect	Viitor I	Viitor II	Viitor III
Performativ	+	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Constativ	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Figura 2

Deci, negarea enunțurilor performative şi constative poate genera enunțuri negative cu statut şi tipologie diferită de cea originară. De cele mai multe ori, enunțurile performative sînt acele enunțuri care suferă schimbări, aspectul negativ al acestora contravenind condiției lor existențiale. În schimb, enunțurile constative sînt mai puțin supuse schimbărilor, ele aflîndu-se în continuare între acele două dimensiuni: adevărat / fals.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Rovența-Frumuşani D. *Semiotica discursului ştiințific*. – Bucureşti, 1995.
2. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. – Chişinău, 2007.
3. Frawley W. *Linguistics sematics*. – London, 1992.
4. Constantinovici E. *Semantica şi morfosintaxa verbului în limba română*. – Chişinău, 2007.
5. Bărbuță I., Constantinovici E., Hanganu A., Ungureanu E. *Gramatica practică a limbii române*. – Chişinău, 2006.
6. Austin J. L. *Cum să faci lucruri cu vorbe*. – Bucureşti, 2005.
7. Zdrenghea M. M. *Pentru o logică ilocuționară*. *Noi cercetări în domeniul actelor de vorbire* // Cercetări de lingvistică, XXXI / 2, Iulie – Decembrie, 1986.
8. Roga V. *http://www.cnaa.acad.md*.

SURSE LITERARE

1. Caragiale I. L. *Momente şi schiţe*. – Bucureşti, 2003.
2. Caragiale I. L. *Comedii*. – Chişinău, 1997.
3. Delavrancea B. Şt. *Apus de soare*: *dramă în 4 acte*. – Bucureşti, 2002.
4. Hasdeu B. P. *Scrieri alese*: vol. I, prefaţă de N. Romanenco. – Chişinău, 1988.
5. Hasdeu B. P. *Răzvan şi Vidra*. – Bucureşti, 2000.
6. Petrescu C. *Ultima noapte de dragoste*, *întîia noapte de război*. – Chişinău, 1991.

HERMENEUTICA MITULUI MIORITIC: PRINCIPII DE REVIGORARE ÎN LIRICA CONTEMPORANĂ

Tatiana BUTNARU

(Universitatea de Stat din Tiraspol)

Alături de alte plăsmuiri ale geniului anonim, mitul Mioriței constituie capodopera care a inspirat multe opere poetice, le-a cristalizat în „*orizontul spațial al inconştiinței*” [1, p. 125] ca să-şi găsească expresie într-o serie de meditații lirice cu caracter novator. Perspectiva hermeneutică de interpretare a mitului mioritic are tangență cu bogăția de gândire şi simțire românească, înțelepciunea poporului, concepția despre perenitatea mitului său existențial. Dacă **„*Miorița*”** este „*o cântare a cântărilor*” [2, p. 283], aşa cum o defineşte un cercetător român, atunci ea va da naştere altor „cânturi” ce coexistă simultan, punând în circulație un bogat material de interpretări, o complexitate de idei, gânduri, asociații. Momentul spiritual **„*Miorița*”** pulsează în universul poeziei contemporane şi se prezintă drept un moment de revigorare, de perenitate continuă a tradiției autohtone, dar, în acelaşi timp, prevede formarea unui concept estetic nou, un „neo-text”, care, nemijlocit se află în dependență de cel inițial, adică „*mitul folcloric*”. În această ordine de idei, se are în vedere revirtualizarea poeziei contemporane, lărgirea orizonturilor ei spirituale şi general-umane, regăsirea unei conştiințe estetice orientată cu preponderență spre universalizarea valorilor. Experiența omenească este determinată de resurse de inspirație mitică, în urma unor căutări şi noutăți stilistice din cele mai variate. Intuiția mioritică predispune omul de creație spre lărgirea semnificațiilor, spre o deschidere nelimitată a posibilităților de interpretare artistică a operei sale, orientându-l spre chintesența unei maturizări creatoare. Imaginile ce s-au desprins ulterior de la M. Eminescu şi până la L. Blaga sau generația lui N. Labiş sunt proiecții simbolice venite prin filonul mitului mioritic şi s-au cristalizat în poezia actuală „*prin fondul mioritic pe care-l purtăm în sânge*” [3, p. 104], văzut ca matrice stilistică şi particularitate esențială a culturii româneşti. Hermeneutica „Mioriței” prevede nişte imbolduri spirituale în baza cărora este creată teoria „spațiului mioritic”, în piatra unghiulară de concentrare a reflecțiilor lirice, de subordonare a sensibilității poetice unor „arhetipuri artistice fundamentale” ce mărturisesc despre o viziune ontologică specifică, de nişte niveluri noi de specificare şi interpretare a substratului mitico-folcloric. Are deplină dreptate mitologul M. Coman atunci când enunță gândul că „*Miorița*” *este răsăritul de soare al culturii române moderne*” [4, p. 234].

De subliniat, în poezia contemporană, se observă o tendință de modernizare a semnificațiilor mitice şi diferențiere tipologică ca rezultat al influențelor directe din partea creației folclorice. Un inovator şi un prim explorator în această privință

este N. Labiş care a încercat să confere o deschidere universală mitului naţional, să-i atribuie noi dimensiuni de interpretare. N. Labiş a intuit un model tradiţional de convertire a elementului mioritic în substanţa propriului lirism, în cadrul unor reflecţii lirice cu un vădit suport mitic.

De exemplu:

Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai,
Zbuciumat se plânge fluierul de fag.
Inima mi-o strânge şi-mi pătrunde-n sânge
Acest cântec dureros de drag.
Stelele – făclii, păsărele – mii,
Jalea îşi descântă-n fluierul de os…
Tainic îşi frământă cadenţarea sfântă
Acest cântec trist şi luminos.
(N. Labiş, ***Mioriţa***)

Aprofundând motivul mioritic de provenienţă baladescă, N. Labiş îl dezvoltă în cheie personală. Ţinta poetului o constituie transfigurarea artistică a unei stări sufleteşti proprii, asemănătoare cu tristeţea metafizică indefinită, formulată după conceptul estetic blagian al „înclinării spre nuanţă”. N. Labiş păstrează succesiunea detaliilor simbolice din mitul folcloric şi realizează o retrospecţie sentimentală în universul frământărilor lăuntrice ale omului pus în faţa unor esenţe primordiale. Operele artistice de mai târziu, în acelaşi timp, şi cele circumscrise în arealul literar basarabean, nu diferă în mod substanţial de orientarea trasată de N. Labiş. Ele s-au grupat în jurul aceleiaşi idei de preamărire a vieţii şi nostalgică resemnare în faţa trecerii inevitabile, în bucuria simplă de proclamare a filozoficului „a fi” ca dovadă supremă a existenţei umane. Există o formă de plasare cosmică în acest spaţiu mioritic, pentru că există o orientare mioritică, există o stare de plenitudine spirituală care îngemănează viaţa şi moartea, teluricul şi celestul, dragostea şi ura. Mioriticul, după cum subliniază A. Fochi [5, p. 48], constituie o categorie stilistică, punctul de plecare al oricărei evaziuni serioase în sfera poeticului. Fenomenul are loc în poezia contemporană în mod spontan şi se produce drept urmare a procesului de desacralizare. Giambatisto Vico [6, p. 7], referindu-se la unele aspecte de hermeneutică folclorică, formulează ideea de mit – poezie şi stabileşte deosebirea dintre poetizarea mitologică şi opera artistică propriu-zisă. Teza lui Vico despre conceptul „mit-poezie” ca generator al liricii contemporane indică calea de suprapunere dintre elementele mitice şi concepţia artistică a scriitorului, evidenţiază posibilităţile de transformare ale mitului într-o creaţie originală, de-o vădită semnificaţie estetică. În una din creaţiile sale, Gr. Vieru, percepe prin prisma Mioriţei temeiurile existenţei umane:

Din ceruri de aproape,
Din floare de tei,
Adun sub pleoape
Cuvintele ei
Pe-o gură de rai.

Iar două, de-o seamă,
Cuvinte-n amurg –
Iubită şi mamă –
Pe faţă îmi curg.
Mioriţă laie.

(Gr. Vieru, ***Din ceruri***)

La fel ca în intuiţia artistică a lui N. Labiş, legăturile intertextuale cu balada folclorică sunt evidente şi au scopul de a reliefa redimensionarea dramatică a Universului, a vieţii omeneşti. Spiritul mioritic se îngemănează cu recuprinderea cosmică în care pulsează duhul primar de baladă, este un cântec şoptit al sufletului într-un moment de intensă efervescenţă lăuntrică. Laitmotivele creaţiei lui Gr. Vieru nu numai că-şi găsesc puncte de tangenţă, dar se suprapun iniţierii mioritice, se integrează, după sugestia lui L. Blaga, condensează trăsăturile esenţiale ale spiritului românesc. Şi mama, şi iubirea, şi graiul sunt învăluite în poezia lui Gr. Vieru într-o atmosferă de taină, poetul pendulează între fabulosul mitic şi reprezentările imaginaţiei sale creatoare.

În acelaşi studiu, A. Fochi menţionează cu justeţe că *„influenţa motivului mioritic în dezvoltarea literaturii noastre are un aspect oarecum cantitativ… şi altul calitativ, lăuntric, definind o structură de sensibilitate şi de atitudini care, găsindu-şi expresia de ordinul capodoperei, au avut o înrâurire neîndoielnică asupra literaturii naţionale*” [5, p. 118]. Certitudinea dăinuirii determină balada „Mioriţa” să devină o realitate conceptual-estetică pentru lirica contemporană, pentru operele celor mai de seamă autori la care, sub o formă sau alta, sentimentul mioritic se constituie ca o prezenţă vie şi fecundă. „Mioritismul” despre care se vorbeşte în unele studii de specialitate se dovedeşte a fi un model ipotetic, simbolul emblematic al unui spaţiu mitic generator de idei şi simboluri poetice, este un mod de a privi lumea, a aprecia creaţia, iubirea, omenia, a determina anumite şanse de supravieţuire. Mitul ciobanului mioritic cu multiplele lui subtilităţi stilistice constituie un punct tangenţial de concentrare a reflecţiilor lirice, de esenţializare a unor stări sufleteşti cu deschidere spre anumite aspecte de interpretare hermeneutică. Lacrima cosmică ce se desprinde solitar, începând cu nunta ciobanului din baladă, determină desăvârşirea unui spaţiu sacru de valori circumscrise în aspectele sale fundamentale. Sensurile de luciditate mioritică conjugate cu rosturile personalităţii creatoare se bazează pe cadrul vizionar al unor corespondenţe estetice de constituire etnică şi, în acelaşi timp, cu deschidere spre universalitate. Procesul de adaptare la condiţia mioritică a creaţiei duce la elaborarea directă a unor opere cu un mesaj novator dublate de adâncimi metaforice. Elementul mioritic se redimensionează din interior şi transpare prin noutatea stilului modern, prin tendinţa de a-şi orienta preocupările sale artistice spre chintesenţa unei mitologii străvechi redimensionate în motive şi viziuni simbolice deosebite. Metafora mitică suplineşte realitatea, ea descinde dintr-o învolburare existenţială specifică cu deschidere spre o serie de valori şi semnificaţii mitice individualizatoare. Autorii noştri de poezie vor transmite emoţiile afective ale mitului folcloric într-o tonalitate lirică alimentată de intuiţia populară, dar şi de propria sensibilitate artistică. Astfel, la A. Codru, metafora pietrei nu numai că-şi găseşte un punct de tangenţă, dar şi se suprapune

simțirii mioritice, se integrează într-un ansamblu unitar, care, fiind marcate de modernitate, oscilează, după remarca lui M. Cimpoi, „*de la orizontul mioritic spre orizontul european cu garnitura de categorii care este proprie apriorismului românesc*” [7, p. 18]. La un moment dat, intuiția mioritică îl va determina pe eul liric al lui A. Codru să fie atât de mult preocupat de această „metafizică a ideii de piatră”, încât, asemenea personajului mitic se vede „în piatra pietrei nemurind” ca în cele din urmă să-şi edifice propriul mit personal. Datorită sugestiei mioritice, autorii contemporani imprimă poeziei mai multă densitate artistică, emotivitate şi spirit creator. Poetica mitologizării amplifică căutările de fond şi formă, realizate simultan prin elemente de viziune, prin stilizarea motivelor lirice şi sublimarea imaginii artistice. Dacă revenim la modul artistic al lui A. Codru, el evadează într-o configurație mitică după anumite tehnici şi modele manieriste, fiind tentat de perspectiva lărgirii orizonturilor estetice din sfera inspirației general-populare „*într-o rostire frumoasă*, *manierist-orfică*” [7, p. 216]. În cele din urmă, semnificațiile mioritice se încarcă cu un fond profund esențializat, fapt datorită căruia are loc depăşirea subtextului mioritic al baladei populare şi încadrarea ei „în alt mit”, reîmprospătat printr-o viziune modernă. Laitmotivul nunții spre care înclină autorul în cele din urmă transpare drept o culminație emoțională, atribuind textului artistic alte niveluri de specificare. Astfel, poetul intuieşte „o intrare nouă în mit” unde la „icoana jertfirii mioarei” coboară „însoțit de baciul Manole” pentru ca:

Din răscruce de veac, *cu berbeci înfloriți*,
El turma şi-o-nalță cu turla spre soare,
Spre ultima jertfă a Mioarei fecioară,
La nunta de taină, *surpând-o-n părinți*.
(A. Codru, ***La nunta de taină***)

Analiza simbolurilor şi imaginilor poetice indică cert caracterul de încadrare în atmosfera mitică. „Nunta de taină” este o metaforă cu semnificații individualizatoare, prin transfigurarea simbolică, ea aminteşte de nunta mioritică ce se desfăşoară într-un context mitic specific. Spectacolul nunții e lăsat, în cele din urmă, în plan vizionar, poetul este obsedat de ideea primară a mitului pentru a revitaliza acele principii etice şi estetice prin care sunt intuite reperele sacre ale ființării omeneşti. Într-un studiu mai recent, T. Codreanu operează cu asemenea noțiuni cum ar fi „*mesianism mioritic*” şi „*optimism mioritic*” [8, p. 38], care, ulterior, ar putea fi raportate la principiile interpretării hermeneutice. Aşadar, secretul dăinuirii mioritice, constă nu atât în resemnare, teză preconizată de unii exegeți ai baladei respective [9, p. 59-67], cât, mai ales, în promovarea unei spiritualități ce aprofundează ideea de „frumos şi sfânt”, facerea de bine şi iertarea. Este ceea ce E. Cioran numeşte „*miracol românesc*” [10, p. 101] şi se desprinde din puterea iertării creştineşti.

Simbolurile poetice trecute printr-un îndelung proces de stilizare şi individualizare artistică devin nişte proiecții mitice cu deschidere spre contemporaneitate. Scriitorii optzecişti reactualizează mitul dăinuirii mioritice prin numeroasele implicații cu realitatea socială a timpului, parcurgând distanța de la filosofia iertării spre cea a „*autoiertării*” [11, p. 47]. Corelarea mitului cu poezia

capătă o densitate specifică, mai ales, atunci când are loc suprapunerea diferitor tărâmuri ontologice şi apariția unor configurații „ne-mitice”, drept rezultat „al deschiderii” mitului în conformitate cu sugestiile şi afirmațiile lui Umberto Eco [12, p. 20] cu privire la poetica operei deschise. Asocierea ciobanului mioritic cu un „Hamlet basarabean”, într-o poezie de L. Butnaru nu este deloc întâmplătoare şi vine să profileze un exemplu concret de modernizare a fabulei mitice unde

„*mai fiecare din noi pare un fel de*
Hamlet basarabean
căruia-i este hărăzit
sentimentul vinovăției
îmblânzit, îndulcit, oblojit
de nădejdea iertării, autoiertării,
atoateiertării…”
(L. Butnaru, ***Din dosarul de origine***)

A. Suceveanu, la fel ca şi L. Butnaru, a intuit prin jertfa ciobanului din baladă tragismul existențial al generației al cărei exponent devine însuşi eroul liric, purtătorul de cuvânt al autorului. Într-o manieră apropiată de romanul lui C. Noica ***Rugați-vă pentru fratele Alexandru***, sentimentul iertării mioritice este aprofundat prin răspunsul la cruzimea timpurilor setoase de omoruri. Drama „*ciobanului nefericit*” [13, p. 23], o metaforă la care se face referință într-un studiu folcloristic mai recent, se referă cu regularitate, determinând succesiunea generațiilor prin aceleaşi alternanțe ale tragicului şi profunzimii mesianice. Or,

Acel cioban din culme de Carpați
Ce-a curs în stea, cu nunta fulgerată
(A. Suceveanu, ***Miorița***)

este bogat prin sânge cu mesianismul mioritic ca de la înălțimea inițierii sale mitice să propovăduiască comuniunea spirituală dintre generații.

Vizând fenomenul transsubstanțierii mioritice, M. Eliade subliniază: „*… dacă Miorița şi-a cucerit un loc unic la cele două niveluri ale culturii româneşti-folcloric şi cult – înseamnă că poporul, ca şi intelectualii, recunosc în această capodoperă a geniului popular modul lor de a exista în lume şi răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, când se arată… Şi acest răspuns constituie de fiecare dată o nouă creație spirituală*” [14, p. 150]. Itinerarul mitului mioritic s-a încetățenit în poezia contemporană, trecând printr-un lung proces de generalizare, de amplificare a esențelor şi accentuarea motivațiilor psihologice suprapuse unui bogat fond lirico-meditativ. Atunci când semnificațiile ceremoniale, abundente din plin în unele scrieri poetice, s-au estompat – s-au deschis noi perspective mitului mioritic prin aprofundarea laturii reflexiv-meditative, prin acea splendidă înțelegere a raportului viață – moarte sugerată de balada populară.

De subliniat, lucrurile examinate mai sus, nu pretind să depăşească dimensiunile mitului folcloric. Scrise dintr-o imensă patimă sufletească, dintr-o dragoste nețărmurită, ce-o manifestă autorii față de spiritualitatea autohtonă, ele, mai degrabă, se află sub semnul interogației mioritice, reflectă năzuința de

a pătrunde în inefabilul capodoperei „plină de jalea unui veac trecut”. Or, după cum s-a constatat, oricât de splendide n-ar fi scrierile nominalizate, ele nu vor putea fi plasate pe aceeaşi treaptă valorică cu balada ***„Mioriţa”***. Pur şi simplu, în plan general-uman, prin intermediul „*Mioriţei*” are loc o justificare spirituală a tot ce a plăsmuit geniul creator al poporului de la descendenţa sa dacică şi până în prezent.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Blaga L. *Trilogia culturii*. – Bucureşti: E.P.L.U., 1969.
2. Rusu L. *Viziunea lumii în poezia noastră populară*. – Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967.
3. Apud. Livada M. *Iniţiere în poezia lui L. Blaga*. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1974.
4. Coman M. *Izvoare mitice*. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1980.
5. Fochi A. *Mioriţa*. *Trilogie*, *circulaţie*, *geneză*, *texte*. – Bucureşti: Editura Academiei, 1975.
6. Вико Д. *Основания новой науки об общей природе нации*. – Ленинград; Наука, 1940.
7. Cimpoi M. *Critice*. *Orizont mioritic*, *orizont european*. – Craiova: Editura Fundaţia Scrisului Românesc, 2003.
8. Codreanu T. *Mesianism mioritic* // Mioriţa, 1992, nr. 2.
9. Hâncu A. *Geneza „Mioriţei” – mit şi realitate* // Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară, 1993, nr. 5.
10. Cioran E. *Schimbarea la faţă a României*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1990.
11. Butnaru T. *Orientări mitice în poezia postbelică*. – Chişinău: U.S.T., 2006.
12. Eco U. *Opera deschisă*. – Bucureşti: Editura pentru literatură, 1969.
13. Cirimpei V. *Dramatica istorie a ciobanului nefericit* // Timpul, 2004, 15 aprilie, nr. 15.
14. Eliade M. *De la Zamolxe la Genghis-Han*. – Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1988.

LUCIAN BLAGA ŞI TRADIŢIA SACRĂ. MODELE ŞI REMODELARE ÎN HERMENEUTICA POEZIEI BASARABENE CONTEMPORANE

LUDMILA BRANIŞTE

(Universitatea „*Al. I. Cuza*" din Iaşi)

Născocesc motive mitice la fiece pas,
fiindcă fără o gândire mitică nu ia fiinţă, *din*
păcate, *sau din fericire*, *nici o poezie*.
(Lucian Blaga)

Nici o literatură, fie ea mare sau mică, nu se poate lipsi de ***modele***. Teoria „*vasului închis*" nu se susţine. Modele există şi sunt necesare, cu condiţia să fie apreciate la dimensiunea lor reală. Orice literatură se alimentează neîncetat din sevele propriei spiritualităţi, dar asimilează şi valori de circulaţie universală. Selectându-le şi încorporându-le corespunzător nevoilor şi posibilităţilor sale, le prelucrează, creator, doar pe cele afine, consubstanţiale, în virtutea unei înrudiri spirituale organice. Numai în acest mod, asemenea valori şi modele venite din afară devin adevăraţi fermenţi de alimentare a substanţei literaturii receptoare. Prin natura lor modelatoare, ele exercită o influenţă catalitică, îndemnând la regăsirea propriei firi şi fertilizând efortul de regăsire a sinelui.

În mereu actualul său studiu *Succesul literar*. *Configuraţie*, *funcţionare*, *motivaţii* [1, p. 28],[1] Paul Cornea a pus în discuţie destinul triumfal al unui mare poet, explicând succesul operei lui prin concordanţa între un scriitor şi epoca sa. Pornind de la H. R. Jauss, ce a pus în lumină *relaţia operei de succes cu un orizont de aşteptare* afirmăm că un asemenea *destin triumfal* nu-l poate cunoaşte orice scriitor, se înţelege, ci numai cel cu o operă viguroasă şi impunătoare, menită să dăinuiască şi să influenţeze. Prin calitatea exponenţială a operei sale şi prin spiritul novator al gândirii sale teoretice, Lucian Blaga a avut aptitudinea de a constitui un ***model***, de a servi drept ecou sonor, dincolo de marginile literaturii poporului său.

Un orizont de aşteptare, de imperioasă şi dramatică aşteptare, se afla nu departe, ci de cealaltă parte a Prutului, unde o întreagă literatură, prin *depersonalizarea vocaţiilor artistice*, *prin uniformizarea lor*, *a fost adusă*, *voit şi metodic*, *la numitorul comun al mediocrităţii* [2, p. 11].

Descoperit şi *ales* de inteligenţa şi sensibilitatea scriitorilor basarabeni contemporani, de după 1970, Lucian Blaga este un model, model selectat,

[1] Vezi şi studiul *Lamartine în România*. *Mirajul operei şi mitul personalităţii* // volumul *Oamenii începutului de drum*. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1974.

în virtutea unor puternice afinităţi de ordin sufletesc şi artistic. Prezenţa vie a marelui scriitor român, în arealul cultural basarabean, ne înlesneşte să raportăm fenomenul poetic, din acest spaţiu, la cel general românesc şi să punem în discuţie mult discutata problemă a integrării literare,[1] văzută ca o redescoperire a unui teritoriu spiritual considerat pierdut, ca o neîncetată *căutare – căutarea fratelui*, *căutarea neamului*, *căutarea rădăcinilor*, *căutarea istoriei uitate sau Furate* [3, p. 110]. O facem şi prin mijlocirea interesantei cărţi a Anei Bantoş *Dinamica scrisului în poezia basarabeană contemporană* (Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000), cu o prefaţă de Constantin Ciopraga care, dincolo de evocarea „*avatarurilor poeziei româneşti dintre Prut şi Nistru*, *modulaţiile şi dramele ei în condiţiile ruperii de trunchiul organic*” (p. 22), analizează patru decenii de poezie basarabeană, pornind de la problema ***sacrului*****,** considerat „*un principiu ordonator al sensibilităţii artistice*” [2, p. 11].

Această dimensiune particulară a poeziei basarabene contemporane, *puţin luată – cu adevărat – în discuţie încă*, nu putea fi pusă în lumină decât prin situarea ei într-un context relaţional şi prin invocarea modelului major Lucian Blaga şi a contribuţiei lui covârşitoare la definirea sacrului şi la implicarea lui individuală în creaţia artistică.

Nu ne propunem să stăruim, aici, prin consideraţii teoretice, asupra conceptului de **sacru,** situat încă, datorită instabilităţii terminologice şi frecvenţei sinonimelor, sub semnul unei permanente interogaţii. O discuţie preliminară asupra acestei *permanenţe umane legată strâns de fondul primar al omului*, se face recurgându-se, mai ales, la orientările moderne în *deschisa* problemă (Rudolf Otto, Emile Durkheim, Georges Gusdorf şi, cu o motivată insistenţă, Mircea Eliade), trecând-se în revistă multiplicitatea sensurilor cu care a fost învestit termenul.

Ceea ce interesează este modalitatea particulară în care, folosind, în lirica sa, *sacrul*, poetul-cugetător Lucian Blaga a oferit o formulă, a impus o direcţie, a declanşat un şoc al noutăţii revelatoare, capabile să provoace descoperirea de sine a talentelor, să devină, cu alte cuvinte, cum a şi fost, un *model***.**

Pentru Lucian Blaga *sacrul* – ca *dat structural* – poate fi mai limpede explicitat cu ajutorul unei noţiuni mai cuprinzătoare: *sentiment al sacrului*. „Un obiect oarecare poate fi sacru, scrie el, pentru sufletul omenesc, de exemplu, un copac, un izvor, un loc, o piatră, pentru ca apoi, din neştiute pricini, obiectul în chestiune să sufere o desacralizare; cu aceasta sentimentul sacrului nu dispare, totuşi, din suflet, ci e supus unui transfer asupra altui obiect, care poate fi un demon, un zeu. Când şi acest obiect e desacralizat, sentimentul sacrului poate să îndure un nou transfer asupra altui obiect, de exemplu, asupra lui Dumnezeu sau asupra golului metafizic în budism. Dar şi asemenea obiecte pot fi desacralizate şi atunci sentimentul sacrului trece iarăşi asupra altor obiecte, care pot să fie conştiinţa morală, idealurile umanităţii şi altele” [4, p. 470].

Sacrul este extins, se vede limpede, şi dincolo de domeniul religiei. Cu toate acestea, s-a vorbit, nu o dată, despre experienţa religioasă a poetului

[1] Mult apreciata revistă *Contrafort*, ce apare la Chişinău, a consacrat un întreg supliment al nr. 12 (98) din decembrie 2002 acestei probleme, sub titlul *Basarabia şi România – un deceniu de integrare literară*.

filozof, desfăşurată în cadrele ortodoxismului, văzut ca parte a românismului [5, p. 8]. O experiență pozitivă, care a fost valorizată, artistic, în volumele de versuri *Poemele luminii* şi *În Marea trecere* ca şi în opera dramatică, ori *Elogiul satului*, dar şi o experiență religioasă *negativă*, producătoare de *o stare luciferică*, concretizată printr-o îndepărtare de divinitate, printr-o revoltă făţişă faţă de un Dumnezeu, niciodată vizibil, mereu *ascuns şi îndepărtat*. Pentru Lucian Blaga, „*ortodoxia nu e* – cum afirmă într-un interviu – *decât o parte din acest românism, dar spiritualitatea românească e mult mai largă, mai bogată*" [6]. Cu această convingere a creat, în opera sa, un univers spiritual, în mare parte altul decât cel creştin, poetul nefiind mistic, ci metafizician. Un adevăr, oricând verificabil, la o lectură gândită a creației sale, pe care criticul Pompiliu Constantinescu l-a pus în lumină, la un mod categoric: „poezia lui Blaga are cu totul altă esență şi ea s-a desfăşurat în afara ortodoxismului național" [7][1] (*nu rareori retoric, declarativ*), idee împărtăşită şi de Tudor Vianu: „Față de spiritualismul creştin, Blaga afirmă un umanism goethean" [8, p. 136].

Poetul însuşi îşi precizează modul personal de a vedea şi interpreta lumea în câteva însemnări, rămase între manuscrisele sale: „Mi se spune că poezia mea ar fi mistică, metafizică. Este adevărat că în poezia mea sunt frecvente şi motivele mitice, chiar teologice . Dar, de aceste elemente uzez în chipul cel mai liber, le modific şi le amplific după necesitaţi. Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără o gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie" [2, p. 22]. Este afirmarea, deschisă, a unui punct de vedere estetic, nu ideologic, justificat artistic în creația unui poet modern, care gândeşte *mitic*.

În cadrul unei spiritualități mult *mai largi*, *mai bogate*, Blaga creează, prin *rostul / său / ziditor*, o altă lume, o altă viață, mitică şi misterioasă, care se desfăşoară îndărătul conştiinței obiective. *Fascinanta față ascunsă a lumii* este adevărată realitate, nepătrunsă prin legile rațiunii, dar revelată prin *cunoaşterea magică*. Obligația poetului rămâne una singură, aceea de a nu dezvălui misterul acestei lumi, ce se refuză cunoaşterii raționale, de a nu *sugruma vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric*, ci de a *spori a lumii taină*.

„*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*
şi nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
…
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină –
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister."

---

[1] Vezi şi Gh. Eftimie, *Lucian Blaga şi creştinismul românesc*, Iaşi, 1944, p.14–16; Tudor Vianu, *Lucian Blaga poetul*, *Gândirea*, an. XIII, nr. 8, 1934, p. 307.

Sacru şi profan, credinţă şi îndoială, deznădejde şi spaimă, căutarea certitudinii în divinitate, confruntarea cu dumnezeirea şi tăgăduirea ei dramatică, animism cosmic (*însufleţirea anorganicului şi a vegetalului*), împletirea sacrului cu profanul şi a substratului păgân cu suprastructura creştinească, elogiul tradiţiei şi a satului ca *loc de mântuire*, rituri şi mituri populare, celebrarea morţii, sacralizarea copilăriei, a mamei, pădurii, muntelui, apei, câmpiei, sămânţei – toate topos-*uri* ale *sacrului*, simbol şi metaforă, imagini poetice de o originalitate şi frumuseţe incontestabile, sunt *componentele* caracterizante ale poeziei blagiene (de la primul volum – *Poemele luminii* (1919) până la ultimul – *Nebănuitele trepte* (1943), ca fond şi ca tehnică.

Privită în esenţa ei, poezia lui Lucian Blaga este o poezie înaltă, o artă definitivă, de o neîntâlnită forţă creatoare în planul ideii şi în planul expresiei.

O asemenea poezie, cu un mare potenţial de emoţie intelectuală şi artistică, şi-a împlinit destinul pe care nimeni nu-l poate provoca sau zădărnici. Răsunetul ei în conştiinţa românească de pretutindeni a fost şi este unul dintre cele mai puternice. Prin forţa ei de sugestie şi de iradiere, a vitalizat creaţia literară a multor poeţi, dându-le identitate artistică.

De pe urma unei atingeri rodnice cu individualitatea morală şi culturală a lui Lucian Blaga a avut de câştigat şi poezia basarabeană contemporană.

Drepturile de a-şi alege izvoarele de inspiraţie ale unui poet nu trebuie niciodată puse în discuţie. În preferinţele sale, el este totdeauna condus de instinctul propriei sale alcătuiri sufleteşti. Între receptor şi modelele sale există o filiaţie firească, întemeiată nu pe o simplă predilecţie acceptată, ci, cum am mai arătat, pe o consonanţă afectivă în chiar planul creaţiei, concretizată în opere proprii şi în interiorizarea datelor străine primite şi asimilate.

În cartea citată a Anei Bantoş care ne-a pus la îndemână informaţii preţioase despre poezia basarabeană contemporană, se evidenţiază, convingător, modul în care, printr-un proces de afinitate electivă şi poeţii din stânga Prutului, voind să-şi demonstreze *apartenenţa spirituală la fondul genetic românesc* şi în hotărârea *schimbării codurilor pentru a anula decalajul între lumea interioară şi mijloacele de expresie*, s-au îndreptat, după modelele Alecsandri, Coşbuc, Eminescu, spre lirica interbelică, descoperindu-l şi selectându-l pe Lucian Blaga.

Au făcut-o, în primul rând, poeţii din anii ’70 ai secolului trecut, Grigore Vieru, Liviu Damian şi Nicolae Dabija, deschişi la noutatea de substanţă şi desăvârşirea formală a poeziei blagiene. Influenţa acesteia s-a făcut simţită, credem, mai mult în latura ideatică şi mai puţin în cea formală. Lirica de un aer mistic i-a reţinut, mai întâi, pentru că ea se opunea *dialecticii ideologizării comuniste*, *încurajată şi cerută de putere*. În ea regăseau *coeziunea sufletească interioară*, *bazată pe atitudini afective*, *codificate în riturile şi miturile populare*.

În *nevoia de sacru*, aceşti poeţi concep poezia la *modul liturgic* şi sacralizează, ca şi Blaga, profanul. Mai tradiţionalist, mai legat de sat, de mit şi de eresuri populare, Gr. Vienu îl urmează, mai îndeaproape, pe poetul ardelean în substanţa creaţiei sale (*mai puţin în tehnică*), folosind aceleaşi topos-*uri* – copilăria, mama (*centru al sacralităţii*), casa părintească, iubita, izvorul, lacrima, ploaia.

La mai modernul Liviu Damian, (*adevărat precursor al postmodernismului în Basarabia*) sacralitatea este văzută sub *semnul integrităţii umane*, pentru ca

poezia lui N. Dabija să fie caracterizată ca un *necurmat balans între mitic şi real*, între sacru şi laic. Încărcătura religioasă a simbolului le este proprie, ca şi utilizarea comparației şi a metaforei, ceea ce demonstrează că lirica lui Blaga s-a dovedit a fi o sursă hotărâtoare în îmbogățirea registrului poetic al acestor poeți şi în dezvoltarea configurației particulare a creației lor.

Nou şi interesant este capitolul al III-*lea* al cărții, *Repere ale sacrului în poezia postmodernă basarabeană***,** în care autoarea abordează mult discutata problemă a postmodernismului, ilustrând unele din caracteristicile acestuia prin lirica anilor '80-'90, ai cărei reprezentanți de frunte, Eugen Cioclea şi Emilian Galaicu-Păun, marchează o conduită artistică de vădită modernitate.

Sigur este că orientarea către mistică, problematica metafizică şi misterul folcloric le rămâne, acestor poeți, mai străine, de vreme ce realitatea este *redată* prin elementele ei obiective, iar ei se arată mai preocupați de ***cum*** şi nu de ***ce*,** de progresul tehnicii poetice, de noutatea formală. Din această cauză, zona de influență a lui Lucian Blaga este mai greu de delimitat, modelul fiind depăşit prin ultramodernism, fără a se fi profitat, poate, prea mult de pe urma lecțiilor sale de măsură.

Lirismul fără mister al acestor poeți, de structură intelectualistă, situați *în cotidian şi în istoricitate*, reconstruiesc realul conform altor principii şi ocolind lumea imaginară, exploatează existentul, cotidianul, în dorința de a crea o poezie *mai sinceră*, *mai umană*, *mai largă în câmpuri existențiale*, cum spune Mircea Cărtărescu. Este o poezie ce vădeşte intelectualizarea mijloacelor de sugestie, nu rareori mai puternică decât fluidul emoțional direct, frâna modernă a lucidității punând surdină spontaneității simțirii. Ion Cioclea, de vocație matematician, foloseşte, cum volumul său de versuri *Alte dimensiuni* o învederează, procedeul algebric al substituirii, iar Em. Galaicu-Păun, în caracterizantul volum de versuri *Cel bătut îl duce pe Cel nebătut* (*1994*), subsumează poezia vorbirii directe şi, părăsind tonul evlavios şi solemn, fructifică toate trăsăturile caracteristice ale postmodernismului: biografism, livresc, istoric, folcloric, religios, parabolic, cu amestec de grotesc, ludic, sublim, ironic, totul scăldat în culori brutale, şocante, cu multe rafinamente formale şi prețiozități de limbaj. Nu este o poezie exterioară, desigur, decât în aparență. Sub această trăsătură de stări radicale şi imagini debordante se află o *emoție*, una intelectuală, care o apropie mult de modelele Ion Barbu şi Ion Vinea, alți exponenți de frunte ai liricii interbelice.

În aceste condiții, ca să-i apropiem pe aceşti reprezentanți basarabeni ai unei alte vârste poetice de Lucian Blaga, vom accepta să căutăm în poezia lor, alături de Ana Bantoş, *sacrul* în *profanul cotidianizat*, *biologic şi pământesc* şi să admitem că, reperat într-un mod diferit decât cel pe care l-am aflat în lirica lui Blaga şi al poeților tradiționalişti din anii '70, acestui *principiu ordonator* – sacrul – i se *conferă*, *în poezia postmodernistă*, *dimensiunile ei fireşti*: *de real indefinibil la modul banal*, *atât în viață*, *cât şi în artă*, *de concret palpabil chiar prin intermediul gestului imaginar*, *de imaculat ce se ascunde în maculat… de epifanic ce coexistă cu grotescul*.

Disocierea, prin mijlocirea sacrului, a celor două sensuri fundamentale în poezia basarabeană contemporană, al *tradiției* şi al *modernității***,** ne obligă să conchidem că, întâlnind conştiințe artistice ***active***, modelul Lucian Blaga s-a dovedit a fi un important ferment catalitic în albia acestei poezii,

sugestiile lui fiind încorporate într-o viziune autohtonă, conformă cu concepţia şi sensibilitatea poeţilor receptori. Urmărirea destinului activ al acestei personalităţi exponenţiale româneşti în evoluţia hermeneuticii artei cuvântului ne convinge că receptarea ei n-a fost deloc întâmplătoare şi nici o referinţă individuală. A fost o opţiune revelatoare a unui climat intelectual şi artistic şi un fapt social determinant. *Dimensiunea internă* a actului receptării rămâne – şi în acest caz particular – hotărâtoare, ea ducând la dezvoltarea configuraţiei particluare a oricărei literaturi.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Cornea P. *Succesul literar*. *Configuraţie*, *funcţionare*, *motivaţii* // *vol*. *Regula jocului*. – Bucureşti: Editura Eminescu, 1980.
2. Bantoş A. *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*. – Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000.
3. Beşleagă V. *A refuza şi a rezista este ceva ce ţine de vocaţie* // Basarabia, nr. 7-8, 1994.
4. Blaga L. *Religie şi spirit* // Opere, vol.10, *Trilogia culturii*. – Bucuresti:Editura Minerva, 1987.
5. Staniloae D. *Poziţia domnului Lucian Blaga faţă de creştinism şi ortodoxie*, Sibiu, 1942.
6. Viaţa, 26 mai 1942.
7. Constantinescu P. *Poezia dlui Lucian Blaga* // Vremea, 24 septembrie, 1935; vol. *Figuri literare*. – Bucureşti, 1944.
8. Husar Al. *Lucian Blaga despre sine* // vol. *Întoarcerea la literatură*. – Iaşi: Editura Junimea, 1978.

(DE)MISTIFICARE ÎN PROZA LUI NICOLAE POPA

Felicia CENUŞĂ

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

După o experienţă de mai mulţi ani în poezie (volumele: *Timpul probabil*, 1983, *Ghid pentru cometa Halley*, 1987; *Lunaticul nopţii scitice*, Ed. Cartier, 1995; *Careul cu raci*, Ed. Cartier, 2002), Nicolae Popa vine să facă şi proză, păstrând, în mare parte „fluctuanta ecuaţie a firescului / «firescului»” [1, p. 17], o poetică deloc simplă, acreditând de departe impresia mai multor mutaţii succesive în retorică şi sensibilitate. El respinge în literă tehnica naraţiunii mercenare din anii ’70, în special, stereotipia mijloacelor de expresie a acesteia şi vine cu romanul *Cubul de zahăr* (ediţia întâi, Ed. Hyperion, 1991, ediţia a doua, Ed. Cartier, 2005), roman care face dovada unei maturizări a ideii de proză în Basarabia, una repliată asupra realului, asupra spaţiului cotidian insignifiant prin banalitatea sa, acel spaţiu pe care proza tradiţională îl considera lipsit de relevanţă narativă. E un roman care face trimitere la social, cu o perspectivă ambiguă a relaţiei verosimilitate / realitate.

Locul desfăşurării naraţiunii este un sat din codru, Bahuseni, un fel de Macondo basarabean, care reprezintă o „antiutopie socială” [2, p. 26], o lume a agoniei, mizeriei, corupţiei, violenţei şi apatiei. Pentru bahuseneni, unica modalitate de a-şi atinge fericirea iluzorie a acestei lumi este alcoolul şi facerea banilor pe orice căi. Îndeletnicirea lor de bază este creşterea porcilor corcindu-i cu nişte mistreţi. Această imagine nu este altceva decât o aluzie la mancurtizarea moldovenilor şi sovietizarea lor. Personajele centrale, Dora şi Sava, după un lung chin de înotare prin mocirla existenţială, sătui de eroziunea morală exercitată de mediul insiduos, dar şi de rapacitatea părinţilor, se sinucid. Celelalte personaje se complac în situaţia de victimă neconştientizată în care se află, astfel trăindu-şi viaţa. Prin urmare, autorul ţese o reţea de întâmplări pentru a scoate în evidenţă mecanismul care a făcut să funcţioneze atât regimul sovietic opresiv, cât şi modul de (supra)vieţuire a oamenilor nevoiţi să trăiască într-un asemenea mediu.

Incipitul sau punctul de plecare al discursului narativ demonstrează că avem de a face cu un alt fel de text, care se autoreflectă în permanenţă, îşi creează un plan secund de referinţă, un metatext prin care se încearcă să se scoată în evidenţă propriile-i mecanisme de funcţionare. Naratorul, alias autorul, este prezent în tramă şi intervine prin anumite „enclave” – nişte ocurenţe ale „punerii în abis”. Una dintre aceste „enclave” este cubul de zahăr, imagine a desăvârşirii şi stabilităţii, a adevărului şi perfecţiunii morale, or, cum ne sugerează însuşi autorul:

„Alb, potolitor, cu muchiile fine, cioplite în fugă de razele unui soare matinal, Cubul caută să ne spună ceva despre desăvârşire, să ne arate cât de

alb trebuie să fie albul şi cât de egale între ele să fie laturile cubului ca acest cub să fie perfect” (p. 9). În planul textului, acest cub trece lent din lumea realului (de pe masa autorului) în cea a imaginarului. El este prezent în text nu numai pentru a servi drept liant care „globalizează şi pune ordine în capricioasa derulare a evenimentelor” [3, p. 161], ci şi pentru a le pune în evidenţă, făcându-le simţite în materialitatea lor şi amplificându-le importanţa. O lectură „inocentă” ar da prioritate evenimentelor care se petrec în roman, şi mai puţin cum este construit acest roman. Oricum, chiar dacă se apelează la tertipuri naratologice, la orizonturile largi deschise de postmodernism, romanul are un fir epic, care, deşi nu de puţine ori scapă cititorului curios în materie de intrigă, se continuă când evident, când doar presimţit. Or, cum consideră autorul, secretele scrierii unui roman nu trebuie să fie apanajul exclusiv al scriitorului. Prin urmare, el (autorul) îl face pe cititor participant la mecanismul captivant al scrierii evenimentelor, care nu sunt cu nimic mai prejos de nişte simple evenimente reale. El încearcă să şi-l educe, să-l facă „personaj” în roman, astfel „pactizând” cu el. Fără acest „pact” (scriitor – cititor), romanul lui Nicolae Popa n-ar trăi estetic.

Ceea ce deosebeşte *Cubul de zahăr* de alte romane din această perioadă este introducerea romancierului însuşi în text. El se vrea sesizat ca producător al textului, şi nicidecum în calitate de comentator şi glosator al personajelor sale sau ascuns în dosul evenimentelor relatate. Mai mult, el se vede ca teoretician al prozei: „Că îmi tot zic să mă apuc la modul serios de proză, să-mi fac notiţe, să vă iau cuvintele direct din gură, să abuzez de expresiile care vă aparţin şi să vă fac auziţi (...), iar scrierea unei proze să n-o simt că se dă mai importantă decât realitatea pe care o descrie, să scriu nu pur şi simplu proză, ci un fel de fel de transfigurare în cuvinte apăsătoare arţăgoase bolovănoase cobitoare cuviincioase, cuvinte disperate fatale galante găunoase grele înflăcărate (...), adică o proză alcătuită dintr-o rafală de cuvinte precise, împuşcate direct în inimă, care să fie citite oriunde, oricum şi de oricine, şi înţelese la fel de precis, lăsând la o parte efortul zeloşilor intelectuali care detestă *best-sellerele*, doar din cauza calităţii acestora de a fi citite de toată lumea, invidioşi că nu există pe faţa pământului atâţia intelectuali câţi să poată face, dintr-o carte apreciată doar de ei, un *best-seller* lectura fiind, orice-am spune, un sport al ochilor pentru majoritatea populaţiei şi doar pentru unii un sport al minţii, o gimnastică a imaginaţiei” (p. 432).

Observăm, prin urmare, că poetica romanului *Cubul de zahăr* dezvăluie corelaţii revelatorii cu elemente de poietică, autorul fiind în egală măsură preocupat de virtuţile artistice ale discursului său şi de procesul propriu-zis de creaţie, de producere a lui. Pe lângă acestea, el îi oferă textului şi o doză de autenticitate. Rolul capitolelor zero şi zece, de exemplu, unde dominantă este naraţiunea la persoana întâi, este acela de a consolida iluzia de realitate şi a insista asupra autenticităţii, spre deosebire de proza tradiţională preocupată de spiritul ficţiunii. Mai mult, autorul încearcă a face „ordine” în romanul său, consumându-se retoric spre a găsi legătura dintre cubul din roman şi acel de pe masa sa, fapt care ar ajuta cititorul mai puţin avizat să reconstituie firul epic al romanului:

„Cubul de zahăr nu mă interesează ca fenomen în sine, ci doar în sens mult mai banal. Doresc pur şi simplu să aflu cum a ajuns pe masa mea, lângă maşina mea de scris? Sunt gata să simplific atât de mult lucrurile, încât să insist asupra unei legături directe dintre acest Cub şi Cubul de zahăr purtat de-a lungul liniei de subiect. O asemenea versiune ne-ar îndruma să optăm în favoarea următorului itinerar: Cubul a fost aruncat de paznicul brigăzii de câmp în lanul de tutun, iar din lan l-a luat în clonț o cioară… aducându-l în zbor peste sate, peste păduri, peste vii şi livezi şi gunoişti, până deasupra Chişinăului, deschizând clonțul din pricini încă necunoscute şi scăpându-l fie în preajma femeii inimii mele, fie direct la picioarele ei sau pe textul cărții din care citea, ea minunându-se mult de o întâmplare ca asta. Şi amintindu-şi, probabil, cum mă chinui eu să stârnesc ceva viață pe hârtie, s-o fi gândit să mi-l plaseze în bătaia maşinii de scris – poate îmi poartă noroc şi răzbat şi eu în largul literaturii.” (p. 429-430).

Trecerea de la real la imaginar se face în chipul cel mai natural cu putință, prin inserarea unei întâmplări neobişnuite în banalul cotidian şi invers sau, prin crearea unei atmosfere onirice, sugestive pentru confuzia totală dintre real şi ireal, cum se întâmplă în a doua carte de proză *Păsări mergând pe jos*. *Povestiri de nepovestit* (Ed. Arc, 2001).

Logica folosită de Nicolae Popa în acest volum, pare a fi stranie, imaginile mixându-se în mod surprinzător, trecând din real în ireal, ca într-un tablou suprarealist:

„[…] Ilie simte în mâini luciul noduros al lemnului de bambus. Ridică zăpăcit undița şi smulge peştele din râu, făcându-l să vină, rece şi ud, peste piept. Carasul e ceva mai lung decât palma. Îl scoate din cârlig şi caută să-l pună într-o plasă pregătită din timp, însă i se porunceşte să-l arunce pisicii. Şi el face exact ce i se cere. Îl aruncă nu prea departe în iarbă. Şi în aceeaşi clipă *vede pisica ieşind din desenul broderiei*, *o vede părăsind broderia*, *mişcându-se pe creangă*, *îndepărtându-se de pasăre şi revenind treptat la mărimea ei firească*, *în timp ce gaița la capătul crengii se micşorează şi ea până la dimensiunile dintotdeauna ale unei asemenea păsări* (*subl*. *noastre*). Pisica alunecă în jos cu o iuțeală amețitoare, blana ei albă curge pe tulpină […], cade grămadă în iarbă de unde se şi aruncă asupra peştelui ca un sul de zăpadă”. (*Cel din spate*).

Pendulând între vis şi realitate, autorul îi transmite personajului străfulgerări ale conştiinței, întorcându-i, din când în când, visarea către starea de veghe:

„– Schimbă râma!” i se porunceşte.

El face întocmai, totodată însă ține să-şi amintească dacă nu cumva auzise de la mamă-sa că broderia numită «Pisica şi pasărea» o lucrase cu mâna ei pe când încă era elevă. Parcă o auzise odată spunând că toate fetele brodau pe atunci acest model…” (*Cel din spate*).

În povestirea *Păsări mergând pe jos*, trecerea de la real la realitatea imaginară se face direct sub dirijarea însăşi a autorului. Acesta, pentru a-l retrage pe cititor de la realitate şi a-l lăsa să-şi mai odihnească puțin privirea pe vopseaua literelor vine cu anumite explicații:”Toate cele văzute în timpul lecturii au rămas reflectate între coaja literelor şi adâncul limpede al paginii,

acolo unde acum un tânăr domn în alb complet – cămaşă, sacou, pantaloni – se furişează printre arbuştii încă înfrunziți, pe costişa priporoasă, venind dintre lacurile din Valea Trandafirilor. El ține cu tot dinadinsul să se apropie de podul cel mare…" (p. 98).

Păsări mergând pe jos se diferenţiază de blocul modelizant al congenerilor nu numai prin fragmentele de fantastic inserate în text, dar şi prin răsucirea fantezistă a imaginilor, a amestecului insolit al regnurilor. Majoritatea fragmentelor, cu adevărat „povestiri de nepovestit", „evadează într-un vis controlat rațional, după legile creației" ca în fragmentul în care, aşteptând-o pe Ea, naratorul „[…] observă că la peste o sută de metri, cam la celălalt capăt al viaductului, ceva se mişcă totuşi. E un semn de viață. Sunt două puncte cenuşii – două păsări cărora nu le dă mare atenție. Pe măsură ce se apropie de mijlocul podului, valea i se deschide în partea stângă, se desface cu tot coloritul ei tomnatic arătându-şi în mijloc strălucirea sticloasă a celor trei lacuri. […] O primă picătură de ploaie cade undeva pe aproape. Între timp cele două păsări au înaintat mult spre el, se pomeneşte cu ele alături. Le vede țopăind pe suprafața de beton la câțiva metri distanță. Nu, nu sunt ciori. Sunt două păsări răpitoare, ceva între şoim şi vultur, păsări de mare altitudine. Îl cercetează cu ochi mărunți, sfredelitori. Clonțurile acviline strălucesc metalic" (p. 100). La rândul ei, Ea i se destăinuieşte naratorului: „[…] când urcam dealul, am rămas înmărmurită de ceea ce am văzut: veneau pe bicicletă o bufniță şi un liliac. Bufnița şedea cocoțată din urmă, iar liliacul, gârbovit peste ghidon, pedala nebuneşte la vale, venind peste mine" (p. 101). În partea a treia a textului, îşi face prezența însuşi autorul, care a urmărit împletirea fantezistă a imaginilor:

„Eu sunt acel care vă sustrage atenția de la subiectul de bază al povestirii, făcându-vă să vă uitați ba la felul cum e prinsă pagina, ba la vopseaua tipografică. Mă aflu dincoace de pagină şi-mi pot permite aşa ceva. Dacă vreau eu, îți stric povestirea. Sau pur şi simplu o lungesc din vorbă în vorbă atât de mult încât să nu mai ai nici un chef de a o citi până la capăt. […] Se pare însă că am fost deja interceptat. Ei şi? Chiar dacă cineva ştie că m-am băgat pe fir, nu văd cine şi cum ar putea să mă pedepsească. La urma urmelor, în viața personajelor nu mă bag". Şi totuşi cititorul este văzut de personaje:

„– Uite-l! S-a ridicat de pe bancă.

– Eşti sigur că-i el?

– Da. A ascuns cartea sub haină. Mai repede să nu-l scăpăm în liceu!

Cel cu cartea îi aude. Îi şi vede venind amenințători spre el. N-o ia însă din loc până nu simte că e propulsat din interior de o panică ucigătoare" (p. 105-106).

Textele din *Păsări mergând pe jos. Povestiri de nepovestit* țin în mare parte de aşa-numitul onirism estetic. Autorul îşi propune să creeze literatura după criteriul legislativ al visului. Aleatoriul oniric, lipsa de logică a secvențelor de „povestire" nocturnă sunt utilizate ca o metodă de lucru şi un registru de compoziție. În *Vârtelnița morții* este creată o atmosferă onirică, mai bine-zis, de onirism halucinatoriu, sugestivă pentru confuzia

dintre real şi ireal, dintre vis şi realitate. În această povestire visele se întretaie, „comunică" între ele, definind nişte stări ameninţate de moarte – elemente ale unui vizionarism liric dezolant:

„O uşoară ameţeală face să i se împletească picioarele. Se opreşte lângă susurul abia auzit al havuzului ce ocupă o bună parte din spaţiul dintre cele două scări. Apa fuge pe prundiş în toate părţile.[…] Susurul apei îl calmează şi toate ar fi cum ar fi dacă nu ar veni la havuz o elevă […], care îşi desface cu un gest teatral umbrela verde şi, aplecându-se peste marginea înaltă a havuzului, o înmoaie în apă. Apoi se întoarce fără a se dezlipi de zidul josuţ, îl priveşte mijindu-şi ochii, vrând parcă să-şi amintească unde l-a mai văzut, iar în clipa următoare, continuând să-l privească, dă drumul cu bună ştiinţă umbrelei în apă şi încă mai are obrăznicia să-i răspundă că, chipurile, ce umbrelă? Că dânsa a aplecat în apă o creangă verde de salcie. […] Preţ de o clipă este furat şi dus în altă parte: înaintează printr-o apă tulbure ce-i vine până la gură, înaintarea devenind aproape imposibilă din cauza nămolului care l-a cuprins de la brâu în jos, şi în vremea asta peste capul lui se lasă frunzişul stufos al unei sălcii, frunzele intră în apă şi-l acoperă cu totul, după care se ridică şiroind, casă revină iar şi iar…" (p. 117-118).

Această stare de vis pare a căpăta conştiinţa realului, plăsmuit în culori delirante. Stările de conştiinţă / inconştienţă halucinante alternează cu stările senzoriale perceptive. Halucinaţiile decurg unele din altele, iar anumite momente, aşa-zise, „de trezire" sunt doar pretexte de intrare în alte stări de halucinaţie, prin care se re-creează osiriac trecutul.

Bucăţile de vis care se întretaie subliniază mai tare starea de confuzie a personajului:

– „Ce încurcate sunt toate pe lumea asta!" face el dus pe gânduri, la care bătrânul vine lângă el şi-i zice:

– „Ai nimerit în alt vis, omule!"

– „Prostii! izbucneşte Mătăsar" (p. 133).

Fragmentele aleatorii de text ar duce la confuzionarea cititorului, dacă naratorul nu ar interveni cu câte o „clarificare" adusă prin diferite mijloace: fie sub forma unui bileţel: „Dan, te rog să te linişteşti. Dă-ţi seama că eşti în vis" sau „Ai nimerit în alt vis, omule." Prin urmare, el are grijă să nu „tulbure" imaginea când trece dintr-o parte în alta a textului, „pe acolo pe undeva". Or, cum spune în povestirea „Adâncimea suprafeţelor sticloase": „Să nu uiţi niciodată unde-i lumea reală şi unde-i cea oglindită, nu de alta, dar să nu cumva la ieşire s-o iei în direcţia cealaltă" (p. 145).

Un alt text, poate cu cel mai clar fir narativ, este *Preafericitul şi alte personaje*, în care naraţiunea se desfăşoară din perspectiva unui mort:

„Tu nu ştii ce înseamnă să te călărească muştele. Nu ştii cum e să-ţi umble musca pe frunte, să-ţi calce pielea cu mersul ei mărunt, să-ţi traverseze cutele venind dinspre tâmplă spre rădăcina nasului şi de aici spre coada ochiului sau spre tâmpla cealaltă… Uneori ţi se mai împleticeşte într-o buclă. O auzi enervându-se, bătând aerul cu lăbuţele, bâzâind aiuritor şi smuncindu-se în sus cu aripile ei păcătoase. Cine ar fi în stare să suporte pe propria piele atâta vânzoleală?!" (p. 284).

Procedeul nu e nou. E întâlnit şi la Lev Tolstoi în povestirea *Holstomer* unde e descrisă refracţia relaţiilor umane în psihologia ipotetică a calului, la Anton Cehov în povestirea *Kaştanka*, în care este dată o la fel de ipotetică psihologie a câinelui, ce va fi reluată şi de Aureliu Busuioc în romanul *Lătrând la lună*.

Atât prin romanul *Cubul de zahăr*, cât şi prin cartea *Păsări mergând pe jos*. *Povestiri de nepovestit*, Nicolae Popa se dovedeşte a fi şi un „constructor" al prozei, contaminat de plăcerea de a dialoga cu cititorul. Acest fapt este destul de relevant în *Unghia neagră*:

„Totul era pregătit ca de aici încolo ca de aici încolo povestirea să se lipsească de această tânără doamnă. […] Pesemne, teama de pix a personajelor este egalabilă doar cu teama de cuţit, deşi dacă stau şi mă gândesc mai bine, un personaj pe care îl taie cineva (de regulă, un alt personaj) cu cuţitul, o mai duce cum o duce, însă personajul tăiat de pixul autorului dispare pentru totdeauna. […] Doar nu sunt nebun să nu folosesc şi cea mai mică ocazie de a scăpa de un personaj – or, o pagină cu multe personaje e ca un aerostat în care a urcat prea multă lume.[…] Probabil voi modifica subiectul. […] toate aceste fapte neînsemnate, toată porăiala aceasta consumatoare de timp, alcătuieşte, dacă te uiţi mai bine, fundalul viu, învălmăşeala din care se desprinde şi creşte povestirea" (p. 74-75).

În proza sa, Nicolae Popa experimentează mai mult asupra construcţiei decât a conţinutului. Nu există vreo proză care să nu conţină vreun experiment cât de mic, iar experimentul vine de la o puternică conştiinţă teoretică, de la încercarea unei teorii, fiecare proză fiind o teorie aplicată.

Dacă romanul *Cubul de zahăr* are un fundament realist, bazat pe social, dar şi cu personaje miraculoase, care scot la iveală tâlcuri şi semne lucide, atunci prozele din *Păsări mergând pe jos*. *Povestiri de nepovestit* se încadrează aproape în totalitate onirismului estetic, incluzând texte cu sonorităţi şi parabole străbătute de imagini fantastice. Ambele cărţi mizează pe răsucirea fantezistă a imaginilor, pe construcţie şi deconstrucţie, mistificare şi demistificare constituind un produs estetic de factură postmodernă.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Leahu N. *Poetica firescului* / *„firescului"* // Semn, nr. 3-4, 2005.
2. Ciocan I. *Incursiuni în proza basarabeană*. – Chişinău: Editura Arc.
3. Lungu E. *…sau proza în câteva reţete* // Basarabia, nr. 11-12.

HERMENEUTICA ALTERITĂȚII

Inga CIOBANU

(Academia de Ştiințe a Moldovei)

Devenită punct de referință în discuțiile ce vizează identitatea culturală, postmodernismul, noțiunea de *alteritate* este văzută drept o caracteristică evidentă a actualității. Astfel, individul se defineşte ca punct de intersecție al unor *euri* multiple, trăind simultan în continuitate şi discontinuitate şi fiind deseori pus în situația de a-şi descoperi propria alteritate cu surprindere şi teamă. Anume această valorizare a diferenței, a multiplicității şi a eclectismului, în contextul postmodernismului global, impune regândirea alterității, ceea ce înseamnă, de fapt, o reevaluare a relației alteritate-identitate. Actualitatea exegetică înscrie alteritatea în aria semantică a diferenței ostile, definind relația identitate-alteritate în termenii unei antinomii dialectice (identitate *vs* alteritate). O asemenea receptare nu numai că este unilaterală, dar generează o criză a alterității, care se înscrie în contextul general al crizelor culturale, alături de criza limbajului / comunicării şi cea a identității.

Adevărul e că termenii respectivi nu se află întotdeauna în relație antitetică, desemnând, în contextul unor analize pertinente, o coexistență a contrariilor, un fel de simultaneitate interşanjabilă (*şi* identitate *şi* alteritate). O altă problemă care se înscrie în estetica receptării alterității ține de atitudinea față de fenomenul respectiv, definită în baza aceleiaşi relații antinomice. În dependență de aceasta, revelația alterității este resimțită ca *alienantă*, *deconcertantă*, de către subiect, confirmând teza freudistă despre scindarea eu-lui, sau, din contra, exclude orice conflict, dovedindu-se a fi *liniştitoare*, *salvatoare* [1].

Conform definițiilor de dicționar termenii se află într-o relație de opoziție. Prin identitate se înțelege *faptul de a fi identic cu sine însuşi*, *starea unui obiect de fi ceea ce este*, *de a-şi păstra un anumit timp caracterele fundamentale*, *individualitatea* [2, p. 878], pe când alteritatea reprezintă *caracterul a ceea ce este altcineva*, *a ceea ce este diferit de un eu*, *senzația unui eu de a fi un altul*, *altcineva* [2, p. 54]. Întreaga filozofie clasică interpretează fenomenul dat ca diferență. Încă în „***Sofistul***”, Platon vorbea despre alteritate ca despre una din cele cinci forme supreme prin care diferențiem tot ce există. Filosoful remarcă faptul că ființa nu exclude diversitatea, iar identitatea sa se întemeiază în baza următoarei relații: ființa este ea însăşi numai distingându-se de tot ceea ce nu este, de ceea ce este altul decât ea. Un obiect nu se precizează decât pe un fond de alteritate, de diversitate. Alteritatea este deci un fel de „*non-être*” (ne-ființă), care nu echivalează cu negația absolută a ființei, ci cu diversitatea internă. Drept urmare, identitatea şi alteritatea (*le même* şi *l'autre*) sunt pretutindeni în ființă.

În acelaşi timp, relaţia de alteritate existentă între obiecte (care sunt „aceleaşi" şi „altele" după Platon) ne oferă posibilitatea descoperirii unei *alterităţi obiect / obiect* numită de către Ştefan Aug. Doinaş – ***alteritate fundamentală***, care implică o relaţie cu Celălalt. Societatea îndeplineşte o dublă funcţie: *integratoare*, înţelegându-se că individul află în mijlocul semenilor săi ceea ce-i lipseşte lui însuşi şi, astfel, se realizează mai uşor pe sine, şi *umanizatoare*, adică omul devine om adevărat numai prin dezvoltarea unor activităţi specifice al căror teren de manifestare este socialul. Aceste funcţii pun problema etică a alterităţii, a raportului individual dintre Eu şi Celălalt. În ciuda diferenţelor, există însă o *nevoie generală de Celălalt*, definită de eseistul român în termenii unui paradox, care surprinde dimensiunea alterităţii originare, sublimând-o în imanenţă: „*noi nu suntem cu adevărat sociali decât atunci când admitem imanenţa celorlalţi în noi înşine*" [3, p. 12].

Dar alteritatea înseamnă nu numai conflict între individ şi societate (Ştefan Aug. Doinaş), ci se referă la un întreg ansamblu de diferenţe: spaţii şi peisaje diferite, fiinţe diferite, societăţi diferite. Adoptarea unei asemenea perspective l-a determinat pe Lucian Boia să definească alteritatea drept una din structurile arhetipale susceptibile să acopere esenţialul unui imaginar aplicat evoluţiei istorice, celelalte structuri fiind: conştiinţa unei realităţi transcendente, „dublul", moartea şi viaţa de apoi, unitatea, actualizarea originilor, descifrarea viitorului, evadarea, lupta contrariilor. Jocul alterităţilor (legătura dintre Eu şi Ceilalţi, dintre Noi şi Ceilalţi) funcţionează în toate registrele, de la diferenţa minimă până la alteritatea radicală. Aceasta din urmă „îl împinge pe Celălalt dincolo de limitele umanităţii, într-o zonă apropiată de animalitate sau de **divin** (fie prin deformarea unui prototip real, fie prin fabulaţie pură)" [4, p. 32]. Celălalt este, cel mai des, o persoană sau o comunitate adevărată, observată însă prin grila imaginarului. Femeia este şi ea un Celălalt în raport cu bărbatul, ea concentrând toate atributele esenţiale ale alterităţii, tot echivocul unei condiţii diferite: fiinţă marginală / adorată, fecunditate / corupere, înţelepciune / puritate. În afara celuilalt real, reluat şi deformat de imaginar, există un celălalt pur fictiv. Indiferent de aceasta, mecanismul alterităţii rămâne întotdeauna acelaşi: *proiectarea asupra Celuilalt a propriilor noastre fantasme şi dorinţe*" [4, p. 145].

O altă ipostază a alterităţii este cea construită în jurul relaţiei *subiect / obiect*, domeniu care pune în discuţie alte două tipuri ireductibile şi originale de relaţii: relaţia EU – TU şi relaţia EU – ACELA, ambele analizate de Martin Buber în contextul unei noi antropologii filosofice orientate spre dialog.

Pornind de la ideea existenţei relaţiei de interioritate între un „Tu" şi un „Eu" ca fundamente ultime ale conştiinţei de sine, Martin Buber se opreşte asupra relaţiei exterioare a termenilor limbajului. Posibilitatea acestei relaţii stă în postularea unui *apriori*: orice om posedă înaintea oricărei experienţe sociale un partener, care este Tu-ul său înnăscut; orice om este, aşadar, menit unei relaţii cu altul. Ideea dualităţii subiectului reiese din relaţia dialogică exprimată de cuvântul fundamental Eu-Tu:

„Eu din cuvântul fundamental Eu-Tu apare ca persoană şi ia cunoştinţă de sine ca subiectivitate".

„Eu din cuvântul fundamental Eu-Acela apare ca o ființă proprie, ca un individ şi ia cunoştință de sine ca subiect (al unei experiențe şi al unui uz)” [4, 89].

În relația Eu-Tu, *eu* este partener de întâlnire, de comunicare dialogică. În cuplul verbal Eu-Acela, *eu* este un subiect al cunoaşterii şi experienței. Şt. Aug. Doinaş aduce o explicație esențială a conceptului de relație în gândirea filosofică a lui Martin Buber. Relația Eu-Tu este o relație între persoane. Cuplul verbal Eu-Acela indică raportul între un obiect cunoscător şi obiectul cunoaşterii sale, între o persoană care posedă şi lucrul posedat. Diferența Eu-Tu, Eu-Acela consacră dualitatea esențială în care lumea – natura şi societatea – se prezintă omului: într-un caz, ca prezență, ca angajare existențială, ca îmbrățişare trăită afectiv, a alterității, întru spirit; în celălalt, ca experiență, cunoaştere şi posesiune rațională [5, p. 14-15].

Dualitatea reprezintă deci dimensiunea existențială a omului ca subiect şi se manifestă în relația dialogică Eu-Tu, percepută ca eveniment ontologic. Adică omul se percepe pe sine ca subiect nu în interioritatea *Eului*, şi nici în cea a lui *Tu*, ci în relația de intersubiectualitate pe care o întreține cu altul, iar prin altul şi cu sine însuşi. Anume prin *Tu*-ul său, aflat atât în exterior, cât şi în interior, *Eu* poate să-şi realizeze dualiatea ființei sale şi să-şi conştientizeze propria alteritate, să se cunoască pe sine ca fiind *Acelaşi* şi totodată *Altul*.

Concepția filosofico-lingvistică a lui Eugen Coşeriu despre alteritatea limbajului are drept axă de referință acelaşi cuplu verbal Eu-Tu din filosofia buberiană. Marele lingvist defineşte accepțiunea dată alterității într-un sens opus celei din estetica receptării, unde, după cum am menționat anterior, alteritatea este faptul de a fi altcineva. Celălalt nu este străin, ci este un alt EU. Prin alteritate, lingvistul înțelege faptul că limbajul este într-un sens originar şi esențial „pentru altcineva” şi „al altcuiva”, că subiectul creator de limbaj nu e – ca în ştiință sau în artă – un subiect absolut sau universal (care se află în raport numai cu obiectul creat sau care-şi asumă răspunderea tuturor subiectelor), ci e totdeauna „subiect între subiecte” şi se recunoaşte ca atare că *Eul* în limbaj presupune totdeauna un *Tu* căruia i se adresează şi cu care comunică [6, p. 80]. Subiectul creator al limbajului este un Eu care recunoaşte un Tu, adică un alt Eu posibil; el poate deveni în acelaşi timp obiect al altui subiect. Adică Eu sunt Eu, însă întotdeauna am un Tu în fața mea. Şi a avea un Tu înseamnă a înțelege că eu pot fi obiect pentru el, eu pot fi Tu pentru el, şi el îşi poate asuma responsabilitatea unui Eu. Asumarea euității de către subiectul vorbitor constituie, în viziunea coşeriană, marele mister şi fundamentul limbajului.

Raportul Eu-Altul, pe care l-am comentat deja, conturează şi cadrul unei alterități *interioare*, înțeleasă ca decalaj între finitudinea noastră reală şi amplitudinea câmpului spre care ne deschidem, semn că ființa noastră nu e pură identitate cu sine însăşi, ci pluralitate, deci alteritate. *Altul* ar fi imaginea din noi care ne scapă, a celui ascuns în profunzimile ființei. Această dedublare internă este considerată, în plan psihologic, o diferențiere intrasistematică care reprezintă una din dimensiunile identității personale şi pune problema legăturilor existente între unitatea / diversitatea sinelui

constituit din identități multiple. În dependență de manifestările acestor fețe interioare, identitatea este deseori ambiguizată (*mereu el însuşi*, *dar nu mereu acelaşi*; *mereu acelaşi*, *dar nu şi mereu el însuşi*) sau chiar anulată (*nici el însuşi*, *nici acelaşi*). În cazurile de patologie psihică, asemenea receptări mărturisesc despre imposibilitatea de recuperare a identității.

Alteritatea *internă* este ilustrată, după Ştefan Augustin-Doinaş, de diferența dintre sexe. Aceasta este o caracteristică a omului androgin, a omului primordial ne(încă)scindat din unitatea lui primară, care, odată „*rupt*" în două, își consumă toate eforturile spirituale şi corporale pentru a-şi găsi cealaltă „*jumătate*". În concepția lui C. G. Jung, ea s-ar prelungi în interiorul fiecăruia din noi în distincția între *animus* şi *anima*, principiul masculin şi principiul feminin, ambele prezentate în orice *psyché* individuală, dar al căror caracter – dominant sau recesiv – ar da acestuia sexualitate proprie. Aceste noțiuni au fost integrate în teoria arhetipurilor, astfel încât *anima* şi *animus* devin două expresii pentru a desemna cele două surse ale imaginației în sufletul uman: o imaginație de tip feminim pentru bărbat (Eternul Feminin, arhetipul femeii), şi o imaginație de tip masculin pentru femeie (Eternul Masculin, arhetipul bărbatului). Finalmente, cuplul *anima-animus* participă la recunoaşterea sufletului drept o realitate bisexuată (J. Hillman), hermafrodită (p. Solié). O astfel de recunoaştere reprezintă un moment esențial a ceea ce Jung numeşte *individuation*, fenomen pe care îl recunoaşte ca sens al operei alchimice. Această antiteză totală este reprezentată în „rebisul" alchimic [7, p. 80-90], simbol al unei unități transcedentale, ca identitate a contrariilor: „În inconştient există un conținut cu o puternică încărcătură emoțională, care într-un anumit moment este proiectat. Conținutul constă în motivul diadei, care ne spune că întotdeauna masculinul şi femininul apar împreună" [7, p. 101]. Această alteritate nu trebuie tratată în termeni de conflict, deoarece ea nu se opune celuilalt decât în aparență, fiind o dimensiune a identității. Altceva e că ea poate genera unele neconcordanțe în ceea ce priveşte receptarea ei ca atare. Ea poate fi resimțită dureros, sau, din contra, revelația acesteia poate fi însoțită de o rară fascinație. Alienantă într-un caz, ea poate deveni salvatoare în celălalt.

Aceste două atitudini total diferite sunt întâlnite în egală măsură în domeniul alterității *interne*. Concepția freudiană despre scindarea personalității este reprezentativă pentru primul caz. Existența unor *alter*-personalități, aparent separate şi autonome, care-şi alternează controlul asupra comportamentului individului, pune sub semnul întrebării unitatea personalității şi structura conştiinței. Descoperirile freudiene se înscriu în seria anomaliilor sau a patologiilor, de unde şi revelația alterului, resimțită dureros. Situația personalităților multiple este asemănătoare concepției despre falsul „eu" din concepția brahmanică. După cum demonstrează Rodica Marian, reluând o idee preexistentă, spiritualitatea indiană consideră că omul este produsul unor interferențe, al unor condiționări, al unor înnodări de cauze interdependente înlănțuindu-se şi răzbătând din cel mai îndepărtat trecut. Stările noastre psihomentale sunt rezultanta interacțiunii dintre o structură genetică biopsihică şi influența contextului exterior, natură, societate, morală, religie, cultură. În consecință, *eul* empiric este un agregat psihofizic mozaical, însăilat din

participări străine infinit indescifrabile, un *eu* fals, în schimbare perpetuă [1, p. 9]. Ceea ce este comun între teoria personalităților multiple şi falsul *eu* este datul multitudinii, al acestor alternanțe posibile în personalitatea omului.

Astfel de alternanțe pot fi descoperite şi în cazul actului creator unde alteritatea interioară a *eului* este înțeleasă, în special, ca joc creator, ca proteism de tip ludic [9, p. 247]. În legătură cu semnificația dată, teoria literară a pus în circulație termenul de *heteronimi*, prin care se diferenţiază unicul interior al aceluiaşi poet. Analiza acestui aspect aduce cu sine un blocaj teoretic care derivă din abordarea tradițională a problemei, conform căreia artistul creator, din punct de vedere psihologic, nu poate fi decât nescindat, iar dedublarea omului nu are ce căuta în plan axiologic, devenind un fapt de interes exclusiv medical. Alteritatea interioară a omului nu trebuie deci confundată cu alteritatea interioară a artistului. În timp ce prima poate fi alienantă, punând sub semnul întrebării unitatea psihologică a persoanei, a doua reprezintă o descătuşare, un *catharsis*, rămânând fidelă unității persoanei.

Grila interpretărilor propusă de noi valorifică alteritatea ca dimensiune a existenței umane, aceasta proiectîndu-se atât în exterior, cât şi în interior. Întâlnirea cu Celălalt exterior, conflictuală în esență, asigură un dublu travaliu: identitatea este atribuită de către Celălalt (identitatea pentru Celălalt) şi, paralel, este revendicată de sine însuşi (identitatea pentru sine). Întâlnirea cu alteritatea în spațiul comunicării interumane asigură depăşirea prăpastiei dintre Eu şi Celălalt, statuând alteritatea într-o dimensiune originară, înnăscută a *eului* spre un alt *eu*. În fine, descoperirea fațetelor interioare ale acelui Altul, coexistent *eului* funciar, confirmă ideea despre ubicuitatea *alter*-ilor şi circularea lor în vasta colonie a ființei. La limită, alteritatea ne oferă posibilitatea de a ne imagina orice, de a ne concretiza visele prin intermediul unui CELĂLALT fictiv, care este tot EU.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Marian R. *Identitate şi alteritate*. – Bucureşti: Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005.
2. Dima E., Cobeț D. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. – Editura Arc & Gunivas, 2007.
3. Doinaş Şt.-Aug. *Eu şi celălalt* // Secolul 21: Alteritate, nr. 1-7, 2002.
4. Boia L. *Pentru o istorie a imaginarului*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 2000.
5. Buber M. *Eu şi Tu*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1992, prefață de Ştefan Aug. Doinaş.
6. Coşeriu E. *Alteritate, toleranță şi masochism* // Revistă de lingvistică şi ştiință literară, nr. 3, 1997.
7. Jung C. G. *În lumea arhetipurilor*. – Bucureşti: Editura „Jurnalul Literar”, 1994, trad. din l. germană, prefață, comentarii şi note de Vasile Dem. Zamfirescu.
8. *Alteritatea ca joc creator* // Secolul 21: Alteritatea, nr. 1-7, 2002.

ABORDAREA COMUNICĂRII DIN PERSPECTIVA SEMIOTICII

Elena CONSTANTINOVICI

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Pornindu-se de la adevărul că atât ştiinţa comunicării, cât şi semiotica sunt studii sistematice asupra semnelor, inclusiv asupra semnelor limbii, şi că orice act de comunicare presupune o activitate semiotică, în literatura de specialitate din ultima vreme se caută răspuns la întrebarea cum s-au constituit şi consolidat relaţiile dintre semiotică şi comunicare, care sunt asemănările şi diferenţele dintre ele. Pentru moment, se pare că este unanim recunoscut faptul că teoreticienii comunicării se concentrează, în special, pe studiul fabricării mesajului ca proces, în timp ce semioticienii îşi orientează atenţia pe semnificaţia mesajului şi pe modul de construcţie a acestuia. Într-un fel sau altul, o explicare profundă a naturii limbii ca mijloc de comunicare se face în cadrul semioticii, iar diferenţele între ştiinţa comunicării şi semiotică nu sunt foarte relevante, deoarece sferele de investigaţie ale acestor două discipline sunt strâns legate între ele.

În cele ce urmează, vom încerca să sintetizăm argumentele expuse în literatura de specialitate privind relaţiile dintre comunicare şi semiotică pentru a sublinia rolul important al aspectului pragmatic atât pentru comunicare, cât şi pentru semiotică.

John Fiske, unul dintre cei mai autorizaţi teoreticieni ai comunicării, afirmă că „orice comunicare implică semne şi coduri. Semnele sunt artefacte sau acte care se referă la altceva decît la sine – sunt, adică, nişte constructe cu semnificaţie. Codurile sunt sistemele în care sunt organizate semnele şi care determină modul în care se leagă semnele unele de altele”. [1, p. 15-16]. Cu alte cuvinte, semnele sunt sisteme care semnifică (adică transmit informaţii despre o realitate), iar organizarea semnelor şi modalităţile de corelare între semne sunt codurile. Deci comunicarea constă în atribuirea unui sens semnelor, iar codurile contribuie la perceperea înţelesului.

Şi semiotica se ocupă de studiul semnelor şi al modului în care acestea funcţionează. Şi pentru semiotică mesajul transmis este o construcţie de semne care, în urma interacţiunii cu receptorul, produce înţelesul. Mirela Arsith consideră că semiotica descrie proximităţile diferitelor sisteme de semne, pentru a urmări transformările sensului, adică individualizarea semnificaţiei în urma convertirilor multiple impuse de practica socială. [2, p. 19]. Pentru Peirce, semnul este legat de realitate numai prin conceptele pe care le au şi cei ce-l folosesc. Odată cu interesul pentru om ca subiect semiotic, un rol important îi revine culturii. Cultura în cadrul căreia sunt operate semnele şi codurile este importantă atât pentru comunicare, considerată „o dimensiune centrală a vieţii noastre culturale” [1, p. 16], cât şi pentru semiotică, ce are trei sfere majore de investigare: *semnul*

însuşi, *codurile* şi *cultura* [3, p. 13]. Aurel Codoban într-o recenzie la cartea lui Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, afirmă că principala carenţă a semioticii structuraliste este că din cele trei direcţii posibile ale analizei semnului aşa cum le identifică Morris, pe urmele lui Peirce, *semantică* (relaţia dintre semne si obiectele desemnate), *sintaxă* (relaţia dintre semne) şi *pragmatică* (relaţia dintre semne şi oameni) a redus semantica la sintaxă şi a ignorat pragmatica. Mai pe scurt, semiotica structuralistă a ignorat însuşi momentul înţelegerii. Semioticienii structuralişti s-au mărginit la o lectură a semnelor care rezida în aplicarea codului corect. Ei s-au interesat de condiţiile posibilităţii înţelegerii şi nu de momentul sau procesul înţelegerii. Dar fără înţelegerea semnelor nu există sens, deoarece semnul apare într-o situaţie, într-o poziţie dată, concretă spaţio-temporală, adică într-un anumit context. Semnul e în relaţie cu situaţia în care apare: o neagă sau o afirmă. Structuralismul a acordat mai multă importanţă structurilor care susţin semnele, decît situaţiilor în care ele apar. În schimb, hermeneutica a preferat să contextualizeze semnele, să le slăbească astfel încît ele să se supună interpretării şi înţelegerii, mai degrabă decît lecturii. [4, p. 135].

În această ordine de idei, o mare importanţă o are impactul informaţiilor asupra omului. Oamenii se nasc egali din punctul de vedere al legilor, dar se diferenţiază prin religie, studii, coeficient de inteligenţă etc. Unicitatea personalităţii umane amplifică complexitatea mijloacelor de comunicare, fiecare individ dispunând de un sistem propriu de coduri şi semne cu care comunică (îşi exprimă ideile, se face înţeles şi înţelege). Mai mulţi indivizi cu un sistem comun de comunicare (limba) îşi păstrează totuşi particularităţile şi modul propriu de înţelegere [5]. De aceea mulţi cercetători sunt pentru edificarea unei semiotici care să ţină seama de ceea ce s-a numit pragmatică semiotică, adică de relaţia omului cu semnele, atît în calitate de producător al semnelor, cît şi în aceea de interpret al lor. Mai bine zis, o semiotică ce studiază capacitatea fiinţei *umane de a genera funcţii – semn şi de a opera cu ele în procesele de comunicare*, *felul cum oamenii* utilizează semnele pentru a comunica şi pentru a interpreta comunicarea. Astfel, este acceptată acum ideea că semiotica este comunicare plus semnificare, că semnul şi înţelesul ca noţiuni centrale ale semioticii nu sînt epuizate prin descrierea procesului de comunicare ca o legătură de la emiţător la receptor [5, p. 17]. Aceasta pentru că „Animalele trăiesc în mediu; omul trăieşte în lume. Mediul se constituie la nivelul stimulilor şi indicilor, a semnalelor şi simptomelor, pe când lumea nu poate apărea decât la nivelul semnelor. Omul apare concomitent cu lumea sa şi ambele sunt ocazionate de mutaţia ontologică produsă de apariţia limbii. Pentru că un sistem semnificant cum este limba trebuie dat cu totul dintr-o dată, apariţia lui înseamnă trecerea de la stadiul în care nimic nu avea semnificaţie la stadiul în care totul semnifică”. [7, p. 13], Semn şi interpretare, p. 13). Semiotica, fiind o disciplină universală, ne ajută să obţinem lămuriri despre lume şi noi înşine, spune prof. Ionel Nariţa. Semiotica este o disciplină fundamentală ce oferă mijloace de cercetare a multiplelor aspecte. [8] Semiotica a fost numită de Roger Caillois „o ştiinţă diagonală” care, ca privire nouă asupra sensului, a fost considerată, poate alături de matematică, „limba latină a secolului XX”.

Realizările actuale din domeniul semioticii au favorizat conturarea a două curente principale în teoria comunicării care au dus la delimitarea

a două şcoli cu orientare diferită în privința conceptului de *comunicare*, şi anume: şcoala „proces” şi şcoala semiotică. Profesorul Dumitru Borțun în cursul „*Semiotică – Bazele epistemologice ale comunicării*” a remarcat faptul că aceste două moduri de a înțelege comunicarea nu sunt contradictorii. Ele sunt două abordări din unghiuri diferite, de pe poziții diferite, dar complementare. Astfel, şcoala „proces” consideră comunicarea drept *transmitere de mesaje*. Este preocupată de modul în care emițătorul şi receptorul codifică şi decodifică, de felul în care ei folosesc canalele şi media. Se interesează de eficiența şi acuratețea transmiterii mesajului. Consideră comunicarea ca pe un proces ce afectează comportamentul sau modul de gândire al participanților la comunicare. Ea urmăreşte să stabilească etapele procesului pentru a depista unde a apărut eşecul în comunicare. Pentru şcoala proces, sunt specifici termenii: *emițător*, *receptor*, *sursă*, *canal*, *cod*, care indică direcția fluxului mesajului. Pentru şcoala semiotică, sunt specifici alți termeni: *semn*, *semnificație*, *icon*, *indice*, *denotație*, *conotație*, *interpretant*, *obiect*. Toți aceşti termeni se referă la diferite moduri de a crea înțelesuri, fiind nişte modele structurale care se concentrează asupra analizei unui set de relații care abilitează un mesaj să semnifice ceva. [1, p. 61-62]. Aceasta pentru că şcoala semiotică abordează comunicarea ca producere şi schimb de semnificații. Ea este preocupată de modul în care mesajele interacționează cu oamenii pentru a produce înțelesuri, ceea ce înseamnă că e preocupată de rolul mesajului într-o cultură, precum şi de rolul diferențelor culturale în cadrul interacțiunilor dintre mesaj şi indivizi. Important este ca această şcoală nu consideră neapărat neînțelegerea ca semn evident al eşecului în comunicare; această neînțelegere poate să apară ca rezultat al diferențelor culturale dintre emițător şi receptor. De exemplu, culoarea albă înseamnă doliu la diferite popoare orientale, pe când în spațiu european această culoare înseamnă, în primul rând, puritate. La englezi cravatele în dungi se asociază cu uniforma militară sau cu cea din colegiu. La noi important este ca ea sa se asorteze cu costumul.

Judecând numai după termenii utilizați, se poate întrevedea deosebirea dintre aceste două orientări în definirea comunicării. Spre deosebire de şcoala „proces”, care pune accentul pe mesajul selectat şi transmis prin canal către receptor, şcoala semiotică pune accent pe **semn, la ce se referă semnul şi la cei care utilizează semnul**. Astfel, Charles Peirce a identificat o relație de tip triunghiular între semn, utilizator şi realitatea externă necesară studiului semnificației. Conform lui Umberto Eco, un semn înseamnă ceva pentru cineva pe un anumit temei, sau într-o anumită privință. Acea privință sau acel temei constituie categoria comună predictibilă despre semn în raport cu alte semne şi despre lucrul desemnat în raport cu alte lucruri. În ce măsură pot spune că un lucru îmi evocă un altul? se întreabă Umberto Eco. Luna seamănă cu o banană. Viața e ca un vagon. Pot împărtăşi cu altcineva o relație de asemănare (sau doar de evocare) numai în măsura în care precizez de ce, pe baza căror împrejurări sau parametri. Forma curbată este ceea ce face ca luna şi banana să fie instanțe ale aceluiaşi tip (cel puțin pentru mine). Altcineva poate adăuga culoarea galbenă. Viața poate semăna cu un vagon aglomerat în care te urci, dar din care trebuie şi să te dai jos. Aceasta înseamnă că orice semn se bazează pe o interpretare [9].

Un exemplu elocvent în această ordine de idei, vehiculat în literatura de specialitate, este următorul. Interpretantul cuvântului *şcoală* într-un context oarecare va fi rezultanta experienţei utilizatorului în legătură cu acest cuvânt (el se va folosi, de pildă, cu privire la o şcoală de şoferi amatori sau la o clădire lângă care îşi parchează automobilul, sau la o instituţie de învăţământ, sau la zebra de lângă o instituţie de învăţământ pentru participanţii la traficul rutier). Sensul cuvântului *şcoală* este definit în dicţionare, iar semnificaţia lui variază în anumite limite în funcţie de experienţa utilizatorului, care poate fi şi vorbitor şi ascultător, şi pictor şi privitor. Decodificarea este la fel de activă ca şi codificarea. Cu alte cuvinte, acelaşi semn poate fi decodificat în mod diferit de oameni diferiţi. Foarte sugestiv comentează Umberto Eco înţelegerea mesajului „Următorul" de către un medic şi un şomer. Pentru medic, „Următorul!" se referă la condiţia de pacient şi la puterea medicului de a schimba identitatea celui care-i cere ajutorul. Pentru şomer, semnul se referă la propria condiţie neplăcută şi la puterea celorlalţi de a-l manipula folosind această expresie.

În lumina celor de mai sus, se poate conchide că există un ansamblu de prezumţii normativ-convenţionale care sunt încorporate în semn. Acesta constituie, după Umberto Eco, temeiul reprezentaţional al semnului. Semnul semnifică ceva pentru cineva în virtutea prezumţiilor normativ convenţionale cu care acea persoană este obişnuită. Se înţelege că temeiul reprezentaţional este un temei în sens social, adică trimite la uzaj, iar în analiza lecturii se foloseşte mult ideea de control pragmatic. Putem spune că un număr de persoane înţeleg o frază în acelaşi fel dacă receptarea ei produce aceleaşi acţiuni. De pildă, când îi spunem fiicei care iese din casă că afară plouă, iar dânsa îşi ia umbrela sau dacă, intrând într-o încăpere, spunem „E cam frig aici", iar cineva închide geamul, înseamnă că mesajele au fost înţelese corect. În asemenea cazuri, se foloseşte controlul pragmatic.

În lucrările de specialitate, în special la Umberto Eco, s-a menţionat că multiplicitatea sensului este inclusă în orice sistem de notaţie, iar în limbă există multe ambiguităţi. În vorbire însă, pentru diferite scopuri practice, încercăm de obicei să fim cît mai clari. În plus, limba dispune de mecanisme prin care să se înlăture o serie de ambiguităţi. Printre ele, anafora care permite o mare economie de mijloace precum şi anumite reguli de interpretare în care contează ordinea părţilor: *Detergenţii scot petele*. nu este acelaşi lucru cu *Petele scot detergenţii*. Aici rolurile actanţiale sunt date prin ordinea părţilor: *Instrument – verb – obiect*. Indiferent care va fi cuvîntul care apare primul, structura *instrument – verb – obiect* face ca instrumentul să fie primul iar obiectul al doilea. Pentru a schimba ordinea actanţilor trebuie să schimbăm regula: Enunţul *Petele, cu detergenţi se scot*. are obiectul în poziţie iniţială şi înseamnă acelaşi lucru cu *Detergenţii scot petele*.

Diateza pasivă este o modalitate de a schimba ordinea părţilor propoziţiei păstrînd schema actanţială. *Detergentul scoate petele*. e acelaşi lucru cu *Petele sunt scoase de detergent*. Schema actanţială fiind aceeaşi, se ajunge la aceeaşi reprezentare la ambii interlocutori.

Am putea spune că regulile de interpretare se împart în două clase, după cum sunt reguli care privesc forma morfologică a enunţului sau reguli care privesc forma reprezentării induse. După regulile privind forma morfologică, enunţul

Petele scot detergenții ar trebui să aibă un sens corect. Numai după regulile care privesc forma reprezentării putem declara acest enunț ca fiind absurd. Deci numai analiza lingvistică nu este suficientă pentru înlăturarea ambiguităților. Însă acesta este un subiect pentru o altă comunicare. Ceea ce am vrea să subliniem aici *este că atenția se transferă de la semn la felul cum oamenii utilizează resursele semiotice, pentru a comunica și pentru a interpreta comunicarea. Deci comunicarea este tot o formă de producție semiotică, dar ea este și o practică orientată spre observație și analiză, pentru a face această utilizare cît mai autentică*. Şi aceasta pentru că „întreaga viață a omului este nu numai strâns legată de semnificații, ci chiar imposibilă fără semnificații" [7, p. 2-3] „Cine vorbeşte <comunică> şi <se comunică>. O face pentru alții, şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în acelaşi timp <reflexiv> şi <tranzitiv>. Se reflectă în el omul care în produce şi sunt atinşi prin el toți oamenii care îl cunosc?" [10, p. 32].

În încheiere, ar fi de menționat că am zăbovit asupra subiectelor expuse mai sus, subiecte tratate constant în literatura de specialitate, pentru a ne convinge de necesitatea schimbării unghiului de vedere asupra comunicării, şi anume de la comunicarea ca proces spre aspectele semiotice ale comunicării, cu profunde implicații pragmatice care se anunță o sferă de studiu foarte largă, cu rezultate destul de promițătoare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Fiske J. *Introducere în ştiințele comunicării*. – Iaşi: Editura Polirom, 2003.
2. Arsith M. *Către o semiotică a psalmilor arghezieni* // ROSLIR Revista Română de Semio-Logică (pe Internet), 2006, 1, www.roslir.usv.ro.
3. Borțun D. *Semiotică, limbaj şi comunicare*. – Bucureşti, 2001.
4. Codoban A. *De la pragmatica semiotică la semiotica cu subiect existențial* // Book review JSRI No 17, Summer 2007. Recenzie la cartea *Eero Tarasti, Existential Semiotics*. – Indiana University Press. Bloomington and Indianapollis, 2001.
5. Tudor V. *Limbă şi comunicare* // Observatorul, 2 / 19 / 2008. // www.observatorul.com.
6. Tarasti E. *Existential Semiotics*. – Indiana University Press. Bloomington and Indianapollis, 2001.
7. Codoban A. *Semn şi interpretare. O introducere postmodernă în semiologie şi hermeneutică*. – Cluj-Napoca: Athenaeum, 2001.
8. Narița I. *Analiza semiotică a comunicării* // www.facultate.regielive.ro.
9. Eco U. *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticele contemporane*, traducere şi prefață de Cornel Mihai Ionescu. – Piteşti: Editura Paralela 45, 2002.
10. Vianu T. *Studii de stilistică*. – Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1968.

EUGENIA BULAT: HERMENEUTICA TRĂIRII POETICE

NINA CORCINSCHI

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

„Sunt bolnavă de o boală incurabilă: dor de trăire se numeşte" îşi anunţă Eugenia Bulat chiar din primele versuri resorturile afective care vor prinde contur poetic din ce în ce mai nuanţat. Stările de suflet ale poeziei se încheagă din frământările (in)conştientului colectiv de ieri şi de azi: ancorarea spiritului naţional într-o limbă şi o istorie. Realităţile timpului devin propriile realităţi şi experienţe empirice ce-i catalizează şi-i alimentează scriitura. Poeta decelează dramatismul unor vremuri cinice, altfel spus, „dă brânci vieţii în arterele poeziei" (Andrei Poamă), personalizând versul, materializându-l cu respiraţia grea şi fierbinte a unui spirit contursionat, revoltat de propriile adevăruri. Sensibilitatea poetei vibrează în fiecare sunet şi rostirea cuvântului este atât de profundă şi intensă încât ajunge să scrijeleze privirea care parcurge scrisul. Preaplinul trăirii se explică prin „veacul nebun", ameninţător al ideii de limbă, istorie şi neam, din care curge „lacrima verbului împătimit al poetei" (G. Vodă). De aici, „şederea pe pervaz", semnalând „tranzitoriul care sfâşie fiinţa" (M. Cimpoi), situarea între două lumi / realităţi, între două destine, între identitate şi alteritate. De aici confruntarea poetei cu istoria, care-i oferă o singură alternativă de salvare – izolarea în spaţiul latifundiar al verbului. Evadând în vers, poeta se eliberează de tensiunea existenţială. Iar exteriorizând-o, poate degaja suspinele refulate şi inspira oxigenul purificator al atmosferei în care „deescul fuzionează cu umanul" (Andrei Poamă). Realitatea izbucneşte dezlănţuită în rimele poeziei, incisivii ei cheamă din nou poeta în „zona de conflict". „Cu aripile zdrelite trăiesc", mărturiseşte ea cerând îndurare Domnului, dar revine resemnată în tranşee, conştientă de menirea-i biblică de a turna iubire de ţară în golul din jurul ei.

„În cuvinte zace un potenţial de energie, o imensă realitate virtuală. *Nomina sunt numina*" – susţine Ernest Bernea [1, p. 197]. A. D. Xenopol vorbea chiar de o rasă latină, în virtutea faptului că latina a imprimat poporului roman un anumit fel de-a se exprima, de a reacţiona la excitaţiile interioare sau exterioare, o mare asemănare în toate manifestările intelectuale. Iar conştiinţa glotonimică de care dispune grafia latină a putut în anii renaşterii naţionale să înfierbinte sângele de latini din noi şi „a adus trăirea intensă a idealului unei *kaloкagathii* originare" [2, p. 214]. Ataşamentul pentru ideea cuvântului românesc ca infinit, ca memorie colectivă, ca şansă de supravieţuire a poporului în istorie, Eugenia Bulat îl exprimă în *Cupa trăirii*: „Bolnavă sunt: Nu simt că trăiesc, / Dacă nu sorb continuu / Cupa verbului / Până la fund… / Cea în care / Prin veacuri / A ars / Sufletul / Şi cugetul / Naţiunii / Până a rămas / Numai esenţa, / Numai sămânţa, / Numai cuvântul".

Dorul de libertate, de comuniune frăţească transfigurează eul liric într-o pasăre în care a încăput „toată jalea unei înstrăinări" (*Botez*) şi zborurile căreia au fost frânte de sârma ghimpată de pe Prut. Deschiderea spre univers a sufletului-pasăre, „goana după orizont" (*Optică 2*) este bruiată de nebulozităţile spaţiului, poeta mărturisind că poartă memoria încercărilor eşuate în „rănile sufletului, în irisul ochilor, în fracturile din aripi…". Lacrima devine paravan şi scut, în ea plânge jalea întregului neam românesc. *Exod cu prunci şi ghilotină* e o parabolă despre destinul românilor basarabeni într-un veac al terorii roşii. Realizată pe un registru liturgic, poezia pune pe note de tristeţe sfâşietoare sacrificiul junilor edili ai „oraşului Libertăţii", al celor care construiesc libertatea cu ghilotina în spate. Poezia devine luneta prin care poeta scrutează universul şi-l dezvăluie în nuditatea lui devoratoare.

În traiectoria literară a Eugeniei Bulat, registrele discursive se schimbă, de la tonalitatea gravă la cea tandră, feminină. Eul liric revine inevitabil la condiţia feminităţii, care presupune alunecarea în univers, contopirea panteistă cu elementele naturii („mă topii subit / în ultimul fulg / la sânul de lapte al ierbii / şi-n zvâcnetul sevei / ţîşnii spre înalturi / pe râul etern înnoit / an de an" (*Exod vegetal*). Pe aceeaşi latitudine se înscrie şi sentimentul matern, fertilitatea fiind percepută ca „miracol şi taină". Într-un registru simbolic, copii sunt mugurii pe care-i naşte, generatoare, tulpina. Grija pentru ei dezlănţuie toate forţele latente ale mamei, înobilindu-i şi sfinţindu-i fiinţa.

Taina rodirii, *Florii la Sfânta Teodora*, *Paştele Blajinilor* etc. sunt versuri în care feminitatea se defineşte, se autodivulgă în tandreţea, suavitatea şi candoarea sa ingenuă, racolate, din nefericire, în subteranele contingentului. Drept urmare, irupe rugămintea-strigăt a poetei: „lăsaţi-mă să fiu femeie!". Într-un spaţiu şi timp al redutelor pierdute, doar dreptul de a iubi şi de a perpetua sunt legile sfinte care varsă sens peste numele femeii. Vulnerabilitatea feminină se revendică, într-o rostire sfioasă, angelică, caldă, prin condiţia de împlinire prin iubire („Ci doar prin iubire sunt lacrima de rouă pe floarea buzelor tale. Sorbeşte-mă…") şi necesitatea de a fi ocrotită („Cine te-a minţit / Că aş putea ocroti / fără tine pământul / şi l-ai aşezat în braţele mele? / Ce mă fac fără umerii tăi?…"). Senzualitatea înfrăzeţeşte versul Eugeniei Bulat, îl încarcă cu acorduri gingaşe şi tandre. Fiorul erotic reverberează romantic ipostazierea femeii în cele mai pure articulaţii ale naturii. Femeia se doreşte lacrimă de rouă, undă tremurândă în atingerea magică a respiraţiei iubitului. Prin iubire renunţă la toată armura şi bravada sa, topindu-se în braţele bărbatului.

În acelaşi timp, duelul cu realitatea răscoleşte energiile femeii, îi pune la încercare vulnerabilităţile, sfârşind prin a o cimenta, a o face mai puternică. Eul liric ajunge astfel la un contrapunct: „Fragilă ca un crin, / să te faci dură, / ţinând în chingi / eterna lege-a firii, / şi răni să-ţi sângereze peste gură / suite-n ştreang, / cuvintele iubirii" (C*ontrapunct*). Poezia Eugeniei Bulat înseamnă mai întâi de toate trăire intensă, până la paroxism, a ontologiei fiinţiale. Lacrimile zbuciumatei Basarabii au plâns în poetă „până s-au făcut stalactite, stalagmite, / pietre de hotar, / pietre funerare, / lilieci de noapte, urâţi, / cratere oarbe-n deşert, – / !tot ce poate seca / un ochi viu şi uman / de sare, / de apă, / de văz" (*Acord final*). Străbătut de aceleaşi doruri, frustrări şi dureri, demersul liric are o traiectorie ascendentă în sensul evoluării de la un registru al concreteţei şi palpabilităţii ideatice, la

expresia pe cât de densă şi grea în semnificaţii pe atât de elastică şi elegantă sub aspect stilistic.

Volumele *Stalactite* şi *Veneţia ca un dat* certifică maturizarea deplină a poetei şi stăpânirea cu multă siguranţă a versului cu accente filosofice, trecut prin orga variatelor modulaţii eufonice. După ce arderile din interior iau consumat toate iluziile, poeta, în *Veneţia ca un dat*, lasă toga de lut şi trage peste ea „plăpumi grele de apă". Veneţia este spaţiul placentar care maternizează eul liric, îi creşte noi aripi pentru zbor, îi devoltă noi articulaţii privirii, „ca şi cum văz ai avea şi-prin-pori / sau cu-o-mie-de-ochi / !ai-fi-orb" (*Atunci când cobori*…). Regăsită într-o pasăre Pheonix, „o pasăre mare, / ciudată şi tristă, / cu ochi bifocali / care văd simultan / două lumi", ea face naveta de la *Est* către *sine*, având certitudinea că „ce închis e-nafară / deschis e de-a dreptul în tine, / !tu ştii". Privirea *bifocală* în infinitul acvatic şi în sine îi îngrelează cu înţelesuri logosul, prin care poeta se mântuieşte. Topindu-se în lumea lui, eul liric descoperă insula lui Eutanasius, spaţiu al armoniei, echilibrului şi înseninării, „în care, mărturiseşte poeta, în căutarea eternului *Absolut*, să nu ne mai terorizeze manifestările dureroase şi paradoxale ale vieţii. Şi, cu atât mai mult, curgerea noastră continuă spre *Marele Tot*".

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Bernea E. *Spaţiu*, *Timp şi cauzalitate la poporul român*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1997.
2. Ţurcanu A. *Celula suferindă* // *Eseuri*, *critică literară*. – Chişinău: Editura Ştiinţa, Chişinău, 2004.

SEMIOTICA MIMICII. CONSTRUCȚIA SENSULUI THE SEMIOTICS OF MIMICRY. BUILDING MEANINGS

Georgeta CORNIȚA

(Universitatea de Nord din Baia Mare)

REZUMAT

Parte a unui studiu mai larg privind expresia mimică, lucrarea de față își propune să prezinte o secvență din cercetarea aplicată care a avut ca scop analiza şi interpretarea sensurilor retorice ale expresiei mimice şi înțelegerea mecanismelor de semnificare figurată. Studiul se bazează pe teoriile clasice şi moderne de semiotică privind construcția şi deconstrucția semnului, în speță pe teoria saussuriană a semnului lingvistic, dar şi pe teoria semnului triadic a lui Peirce, corelată cu teoriile structuraliste şi post-structuraliste ale secolului XX, cu studiile lui Roland Barthes sau Umberto Eco, sau / şi cu teoria şi studiile lui Thomas Sebeok. Selectând un număr de sintagme lingvistice care traduc expresia mimică, s-a procedat la analiza semnificațiilor, ca sensuri implicite retorice (Klinkenberg), sub aspectul relației cu codul şi cu contextul, comportamentului sintactic, implicației participanților la comunicare în producerea sensului retoric şi relației dintre sensul implicit şi cel propus. S-a constatat astfel că, în ceea ce priveşte expresia mimică, la nivelul comunităților lingvistice româneşti, sensul retoric variază dinspre construcția în care însuşirea cu rol de epitet adaugă valoare retorică expresiei, fără a produce un transfer de sens neaşteptat, până la construcții retorice de tip metaforic, de o mare putere de impresionare.

ABSTRACT

Part of a larger study regarding the mimicry expression the present paper aims at presenting a section of the applied research that had as a goal the analysis and interpretation of the rhetorical meanings of the mimicry countenance and the understanding of figurative signification mechanisms. The study is based both on classical and modern semiotic theories regarding the construction and deconstruction of the sign, especially Saussure's theory of the linguistic sign, as well as Pierce's theory concerning the triadic sign – correlated with Structuralist and Post-structuralist theories of the 20th century, with the studies of Rollad Barthes or Umebrto Eco, and / or with the studies of Thomas Sebeok. Selecting a number of linguistic collocations that mirror the mimicry countenance we performed an analysis of the significations as implicit rhetorical meanings (Kilnkenberg) regarding the relation with the code and the context, syntactic behaviour, participants' involvement in the communication and the producing of the rhetorical meaning and the relation between the implied significance and the suggested one. We ascertained that in the

respect of the mimicry countenance at the level of Romanian linguistic communities the rhetorical meaning varies from the format in which the feature has the role of an epithet and adds up rhetorical value to the expression without producing an unexpected transfer of meaning, to rhetorical constructions of the metaphorical type with enhanced power of impressing.

Cercetarea de faţă porneşte de la un aparent paradox: cu toate că limbajul articulat pare să domine comunicarea, fiind perceput ca instrumentul fundamental de transmitere a informaţiilor, în realitate cuvintele reprezintă doar între 7 şi 10% din totalul mijloacelor utilizate, în timp ce limbajele prezentaţionale, de tip paraverbal şi kinezic, acoperă mai mult de 90%[1]. Este posibil ca acest lucru să se datoreze evoluţiei fireşti în ontogeneză a funcţiei de comunicare. Din această perspectivă, o primă funcţie a limbajelor, indiferent de tipul lor, rămâne aceea de a exprima trăirile interioare[2].

Comunicarea propriu-zisă începe o dată cu momentul intrării în relaţie cu „celălalt”, când, alături de funcţia emotivă sau expresivă, apare funcţia de semnalizare sau impresivă. Aceasta, prin utilizarea diferitelor tipuri de limbaje, asigură transmiterea unui mesaj cu scopul de a impresiona interlocutorul şi de a-i induce un comportament specific[3].

În ciuda disproporţiei dintre utilizarea codurilor prezentaţionale şi reprezentaţionale, s-a constatat totuşi că orice formă de comunicare umană *îşi construieşte semnificaţia*[4] *ca proces mnemotehnic*, *în care verbalizarea deţine cel mai important rol*. Includem aici atât utilizarea codului verbal în construcţia

---

[1] André Moreau stabilea următoarea distribuţie: limbajul verbal: 10%; vocal: 20%; mimic: 30%; gestică: 40% (citat în Ştefan Prutianu [1, p. 40]).

[2] Este vorba de aşa-numita funcţie expresivă sau emotivă (vezi Roman Jakobson, 1963, *Éssais de linguistique générale*, Paris, Minuit) legată de emitere, îndeplinită *cu precădere* de limbajul trupului şi de voce. În timp ce cuvintele transmit idei, noţiuni şi concepte, tonul vocii şi limbajul trupului transmit atitudini, emoţii şi sentimente, determinând registrul afectiv şi emoţional. Relaţia poate fi pozitivă (*acceptare*, *aprobare*, *simpatie*, *prietenie*, *supunere*, *admiraţie*), neutră (*indiferenţă*) sau negativă (*respingere*, *dezaprobare*, *disconfort*, *dominanţă*, *duşmănie*, *dispreţ*). Dintre mijloacele nonverbale de comunicare, gestica şi mimica sunt cele mai bogat reprezentate. Cercetătorii au determinat peste 5000 de mişcări ale mâinii, verbalizabile (R. L. Birdwhistell, citat în Daniela Rovenţa-Frumuşani [2]) şi peste 7000 de expresii faciale (Timothy Wren, 1997, *Seducţia*, Bucureşti, Editura Ştiinţă şi Tehnică, citat în Ştefan Prutianu [1, p. 48]. Din combinaţia mişcărilor expresive au rezultat categorii complexe care trimit la sentimentele derivate de tipul: *gelozie*, *ură*, *ruşine*, *culpabilitate* etc. (Michel Josien, 1994, *Analyse Transactionnelle*, Paris, Les Éditions d`Organisation, citat de Ştefan Prutianu [1, p. 119].

[3] *Al treilea nivel este reprezentat de funcţia descriptivă sau referenţială*, *care este în exclusivitate o funcţie a limbajului articulat*. Ea marchează posibilitatea de a vorbi despre lumea reală, dar şi despre o lume imaginară. Datorită acestei funcţii, folosind cuvintele, omul poate vorbi despre fapte care s-au întâmplat, care se întâmplă sau care se vor întâmpla, dar şi despre altele care nici nu s-au întâmplat şi nici nu se vor întâmpla vreodată.

[4] Printre legile psihologice ale percepţiei şi manipulării se află, alături de legea pragurilor senzoriale, legea contrastului, legea interacţiunii senzorilor, legea reciprocităţii, legea coerenţei sau disonanţa cognitivă, şi legea semnificaţiei, care presupune atribuirea de sensuri şi semnificaţii semnelor, semnalelor şi stimulilor care acţionează în contextul comunicaţional.

propriu-zisă a mesajului care este transmis prin canalul corespunzător şi care este prelucrat „la rece”, cât şi re-construcția mesajelor mixte sau nonverbale prin traduceri dintr-un cod în altul, în procesul de receptare (decodificare, interpretare şi înțelegere) a acestora, a căror prelucrare alunecă în zona mai puțin „rece” a întâlnirii dintre conştient şi subconştient[1].

Reprezentările caracterelor psihice şi fizice [4, p. 31-35] şi transpunerea lor în cuvinte se constituie pentru orice comunicator ca un exercițiu lingvistic frecvent. „Când a auzit ce i-am spus i s-a lungit fața.”, „Avea o privire înghețată!”, „Fața i s-a luminat când a văzut-o”, „Cum arăta? Păi…, avea o față pătrată, nişte ochi mici şi răi, obrajii aspri şi un nas strâmb, parcă turtit cu un baros.”, „Ce față dulce!”[2] etc. sunt doar câteva din exclamațiile şi descrierile frecvent întâlnite în limbajul cotidian.

Momentul relatării, fie el bine intenționat, fie zvon-bârfă[3], devine moment al apropierii şi conştientizării. „Scanarea” de suprafață se combină cu încercarea de a pătrunde înțelesurile unor gesturi, ale mişcărilor mimice, ale schimbării de ton sau ale privirii, dar şi ale cuvintelor înseşi[4].

În comunicarea față în față, gestica, mimica sau vocea capătă valoare comunicațională *ca elemente ale prezentului*, influențând comportamentul imediat al interlocutorului. Evident că aşa precum pictorul va reține cu

---

[1] După Bougnoux, chiar dacă indicele {XE „indicele”} este considerat semnul-liant, adică „ceea ce se arată, se exprimă sau acționează sub forma unei prezențe reale”, fără a reprezenta lucrul sau fenomenul, dar ca manifestare a acestora în mod direct, real, majoritatea mesajelor combină diverse straturi semiotice (indici {XE „indici”}, iconuri {XE „iconuri”}, simboluri {XE „simboluri”}, astfel încât sensul care rezultă este el însuşi de natură polifonică („orchestral”, după Bateson, fondatorul Şcolii de la Palo Alto {XE „Şcolii de la Palo Alto”}). Sensul „recepționat” de fiecare este întotdeauna, după cum subliniază şi Bougnoux, o coproducție. Alchimia sensului include ideile de semnificație {XE „semnificație”}, sensibilitate şi direcție, adică acelaşi cod plus „atingerea” [3, p. 46].

[2] În majoritatea cazurilor semnalate intervine legea interacțiunii senzorilor, când simțurile (analizatorii senzoriali) interacționează, producând senzații mai tari şi mai complexe. Fenomenul se numeşte *sinestezie* şi acționează mai ales la nivelul senzorilor vizuali şi auditivi, dar potențarea se poate sprijini şi pe senzorii tactili sau gustativi (vezi *privire aspră*, *rictus amar*, *vorbe dulci*, *privire glacială* etc.).

[3] Zvonurile sunt discursuri neoficiale şi neacreditate, rezultat final al informației neverificate care s-a dezvoltat, după un număr de etape, într-un sistem de comunicare. Pe măsură ce informația este trecută de la un stadiu la altul, apare adesea *o distorsionare a mesajului*, în ceea ce priveşte acuratețea. Trăsătura esențială a zvonurilor este că receptorul informației nu este conştient de inacuratețea informației şi încearcă să o transmită mai departe în rețeaua socială. După un număr de distorsiuni, produsul poate, bineînțeles, să difere în mod semnificativ de cel original. Pierderea selectivă de informație, în timp, poate fi atribuită proceselor cognitive asociate cu *percepția*, *atenția*, *memoria* şi *construirea schemelor*. (Apud ***CF***).

[4] Extinzând discuția, în plastică este bine cunoscută noțiunea de asemănare de suprafață şi de profunzime, de data aceasta a portretului cu modelul. Aşa cum în structura mesajului verbal, suprafața este percepută ca o rețea sintactică ce oferă un set de informații primare iar adâncimea mesajului derivă din semantica sa, desfăşurată pe straturi succesive de sensuri contextuale, la fel, portretul în arta plastică redă, printr-o asemănare de suprafață, ceea ce este banal şi nesemnificativ în înfățişarea sau mişcările personajului, în timp ce asemănarea de profunzime descoperă personalitatea modelului. Portretul devine, astfel, un document istorico-social şi unul strict individual. În mod aproape firesc,

ajutorul penelului iar sculptorul cu ajutorul dălții expresia modelului, orice interlocutor va încerca într-un moment sau altul să reconstruiască ceea ce rămâne de cele mai multe ori la marginea conştientului sau în subconştient. El va realiza portretul, simplificând şi, în acelaşi timp, fixând, pentru a înțelege, expresia în cuvinte[1]. Reconstrucția lingvistică a mesajului mimic, paraverbal, vizual sau a oricărui alt tip de mesaj nonlingvistic nu este obligatorie, aşa cum nici realizarea portretului de către pictor nu este ceva ce se subînțelege. Ea intervine totuşi în toate cazurile în care relatarea sau proiecția vizează pe un „al treilea”, pe sine sau pe interlocutor. Iar una dintre temele permanente ale relatărilor de acest tip o reprezintă *fizionomia*[2], *sursă inepuizabilă de ipoteze şi interpretări.*

Fizionomia reflectă în cea mai mare măsură esența personalității umane, chipul oferind cea mai sigură cale de „a scruta sufletul prin figură” [4, p. 25]. În comunicare, conform lui Baron şi Byrne[3], expresiile feței şi „limbajul ochilor” ocupă primele două locuri în ierarhia principalelor patru canale de comunicare nonverbală (urmate de celelalte două: limbajul trupului şi contactul fizic), funcția lor fiind de a regulariza fluxul informațional, de a monitoriza feed-back-ul, de a exprima emoțiile şi natura relațiilor interpersonale, dar, împreună cu celelalte canale nonverbale, şi de a accentua comunicarea verbală, de a completa mesajul verbal, de a contrazice deliberat

---

latura de profunzime a personalității, scoasă la iveală de intuiția artistică, precum şi structura de adâncime a mesajului, decodificată de vorbitorul abil, nu sunt recunoscute cu uşurință de amator şi sunt negate adesea de către persoana vizată, fie ea model sau interlocutor. Şi într-un caz şi în celălalt, ceea ce trebuie căutat este această asemănare de profunzime, după cum sublinia şi renumitul sculptor francez Rodin, vorbind despre lucrările lui Houdon: „Asemănarea pe care trebuie să o obțină (sculptorul, n. n.) este aceea a sufletului, numai aceasta interesează, pe aceasta trebuie să o caute sculptorul sau pictorul dincolo de aceea a măştii. Într-un cuvânt, trebuie ca toate trăsăturile să fie expresive, adică să contribuie la revelarea unei conştiințe…” (Auguste Rodin, 1919, *L`arte*. *Entretiens réunis par P. Csell*, Paris, Grasset, citat în Gh. Ghițescu [4, p. 26]).

[1] Conform lui Bougnoux {XE „Bougnoux”}, comunicarea nonverbală {XE „comunicarea nonverbală”}, ca enunțare, derivată dintr-o semiotică {XE „semiotică”} „manifestării”, îşi creează practic un sistem de semnificare {XE „semnificare”} ce poate funcționa independent de sistemul de semnificare verbală. Concomitent însă se foloseşte de un sistem de metasemnificare {XE „metasemnificare”}, dacă luăm în considerare că „nu există transmitere fără o traducere a enunțului, fără o creație continuă de sens {XE „sens”} de-a lungul verigilor lanțului.” [3, p. 53]. Rezultatul derivă permanent din maniera personală de a percepe realitatea, subiectiv şi selectiv în acelaşi timp. La baza percepției se află senzațiile, înțelese ca mecanism fiziologic prin care organele senzoriale captează energia stimulilor, o codifică în influxuri nervoase şi o transmit creierului. Formarea senzațiilor este în mod necesar urmată de interpretare, ca proces mental de filtrare, organizare şi procesare a acestora, în scopul atribuirii de semnificații. (Vezi şi Al. Roşca [coord.], 1975, Psihologie generală, EDP, Bucureşti, cap. „Percepția”, p. 237-262).

[2] Ansamblul trăsăturilor figurii se numeşte *fizionomie*, iar pseudoştiința care s-a ocupat cu interpretarea formelor figurii, prin prisma însuşirilor psihice şi a trăsăturilor de caracter, a fost numită *fiziognomonie* [4, p. 133].

[3] Vezi R. Baron, D. Byrne, 1987, *Social Psychology Understand Human Interaction*, New York, Allyn and Bacon Inc., p. 40-43.

aspecte ale comunicării verbale, de a substitui părți ale mesajului verbal, de a sublinia, relua sau reactualiza secvențe din comunicarea verbală[1].

Interesați de expresia mimică pentru elaborarea dicționarului multilingv [5], preocupați, deci, mai ales de „artificiile nonlingvistice" traductibile în limbaj verbal, am constatat că rămân în afara acestei posibilități o serie întreagă de semne netraductibile sau parțial traductibile în limbaj verbal, fără ca acest lucru să impieteze reacția de răspuns a interlocutorului. În aceste condiții, întorcându-ne spre teoriile saussuriene, postsaussuriene, structuraliste şi poststructuraliste sau neoretorice am căutat să determinăm modul în care funcționează semnul mimic, în general, şi în care se construieşte sensul expresiei mimice.

Într-o lume iconico-indicială, semiotica semnificării {XE „semiotica semnificării"} la nivelul relației trimite nu numai la metacomunicare {XE „***metacomunicare***"}, ci şi la afirmațiile–axiome ale reprezentanților Şcolii de la Palo Alto {XE „Şcolii de la Palo Alto"}, dintre care amintim pe aceea care susține că „în măsura în care semnele enunțării se bazează în mare parte pe indici {XE „indici"} corporali, se schițează o echivalență între comunicare {XE „*comunicare*"} şi comportament {XE „comportament"} Nu există un comportament zero, chiar şi tăcerea sau replierea catatonică constituie mesaje. La fel, spațiul abundă în mesaje. Este perfect posibil să nu spunem nimic, dar nu putem să nu arătăm nimic. (Apud Bougnoux {XE „Bougnoux"} 2000: 63).

De cele mai multe ori, codurile nonverbale {XE „codurile nonverbale"}, în ipostaza de „mesaje analogice", redundante în raport cu mesajul verbal, gestionează *relația* {XE „*relația*"} şi facilitează transferul eventualelor *conținuturi* informative. Caracterul redundant al mesajelor analogice conduce spre apariția aşa-numitei „relații invizibile", când interlocutorii sunt tentați să acorde o mai mare importanță firului logico-verbal, în defavoarea *relației* (mişcările gestuale, mimice, paralingvistice etc.), eludând mimetismul ca şi comportament {XE „comportament"} comunicațional. În comunicarea față-în-față {XE „comunicarea față-în-față"}, însă, redundanța {XE „redundanța"} operatorilor nonverbali este necesară, deoarece permite îmbunătățirea receptării mesajului, de natură polifonică[2] în cele mai multe cazuri: protejează receptarea împotriva zgomotului, a entropiei sau a pierderii de informație pe parcurs. [3, p. 36].

Conform lui Bougnoux {XE „Bougnoux"}, *comunicarea nonverbală* {XE „*comunicarea nonverbală*"}, *ca enunțare*, *derivată dintr-o semiotică* {XE „*semiotică*"} *a „manifestării"*, *îşi creează practic un sistem de semnificare* {XE „*semnificare*"} *ce poate funcționa independent de sistemul de semnificare verbală* [3, p. 62][3]. Concomitent însă *se foloseşte de un sistem de metasemnificare* {XE „*metasemnificare*"}, dacă luăm în considerare că „nu există transmitere fără o traducere a enunțului, fără o creație continuă de sens {XE „*sens*"} de-a lungul verigilor lanțului." [3, p. 53].

---

[1] Vezi Joseph DeVito, 1988, *Human Communication*. *The Basic Course*, New York, Harper& Row, Publisher Inc., p. 135-136.

[2] Pe mai multe canaluri şi cu mai multe coduri {XE „coduri"}.

[3] Vezi şi Umberto Eco {XE „*Eco*"}, capitolul *Semnificare şi comunicare* {XE „*comunicare*"}, [6].

Chiar dacă indicele {XE „indicele”} este considerat semnul-liant, adică „ceea ce se arată, se exprimă sau acționează sub forma unei prezențe reale”, fără a reprezenta lucrul sau fenomenul, dar ca manifestare a acestora în mod direct, real (Bougnoux {XE „Bougnoux”} 2000: 46)[1], majoritatea mesajelor combină diverse straturi semiotice (indici {XE „indici”}, iconuri {XE „iconuri”}, simboluri {XE „simboluri”}), astfel încât sensul care rezultă este el însuşi de natură polifonică („orchestral”, după Bateson, fondatorul Şcolii de la Palo Alto {XE „Şcolii de la Palo Alto”}). Sensul „recepţionat” de fiecare este întotdeauna, după cum subliniază şi Bougnoux, o coproducţie. Alchimia sensului include ideile de semnificație {XE „semnificație”}, sensibilitate şi direcţie, adică acelaşi cod plus „atingerea”. Emițătorul trebuie să facă apel la stratul iconico-indicial al sensibilității şi, mai ales, trebuie să deschidă o perspectivă de ieşire dincolo de cuvinte[2].

Componentele figurii umane sunt *desemnate* de vorbitori şi se înscriu în vocabularul fundamental al oricărei limbi. *Semnificația* se suprapune *desemnării*, fiecare limbă deținând propriile modalități de exploatare a acestei semnificații, prin dezvoltarea polisemiei, sinonimiei sau omonimiei. La nivelul limbii române, termenii primari cu cea mai mare răspândire şi frecvență sunt: *cap*, *față*, *obraz*, *ureche*, *gură*, *buze*, *dinți*, *limbă*, *bărbie*, *nas*, *nări*, *ochi*, *pleoape*, *gene*, *sprâncene*, *frunte*, *păr*.

Vocabularul secundar, regional sau special înregistrează aproape pentru fiecare dintre termeni variante cu grade diferite de transfer semantic: ***cap***: *căpățână*, *tărtăcuță*, *scăfârlie*, *bibilică*, *dovleac*, *minister*, *devlă*, *osatură*; ***față***: *obraz*, *chip*, *mutră*, *mască*, *muie*, *moacă*, *morgă*, *expresie*, *figură*; ***gură***: *meliță*, *fleoancă* (*tacă-ți fleoanca!*); ***dinți*****:** *boabe*, *incisiv*, *măsea*, *molar*; ***maxilare*****:** *masticator*, *fălci*; ***nas*****:** *trompă*; ***nări*****:** *găuri*, *furnale*; ***ochi*****:** *oglinda*, *fereastra sufletului*, *glob ocular*; ***pleoape*****:** *obloane*; **gene:** *perii*; ***păr*****:** *claie*, *moț*.

Aşa cum am afirmat, *mişcările mimice* {XE „*Mişcările mimice*”} (*mişcările muşchiulare*: *grimasele*, *ticurile*, *strâmbăturile*, *încrețiturile*, „*ridicările*”, „*coborârile*” etc.) pot fi însă doar relativ transpuse în termeni lingvistici, de cele mai multe ori sau aproape în toate cazurile fiind înregistrate efectele, prin intermediul expresiilor metalingvistice intens conotate. Explicația metaforizării accentuate a expresiei verbale referitoare la mimică derivă, de fapt, tocmai din dificultatea de a surprinde cu exactitate, la nivel verbal, procesul comunicațional mimic. Nu numai atributele se metaforizează (vezi *chip de înger* sau *privire tăioasă*), ci şi acțiunea mimică pusă în valoare prin intermediul verbului mai mult sau mai puțin specializat (vezi *aruncă privirea*, *îşi pierde capul*, *n-are obraz*).

Determinarea paradigmatică a semnificaţiei mimice se bazează pe păstrarea caracteristicilor conotative [6] care traduc expresia {XE „**expresia**”} material-sintactică. Considerată ca sursă posibilă pentru sensul contextual, semnificația mimică este înregistrată ca unitate polisemantică. De exemplu, om cu „obraz gros” există în paradigma limbii ca expresie blocată, însemnând „om fără ruşine, obraznic, nerecunoscător”. Separat, fiecare componentă trimite la referenți bine

---

[1] Vezi şi Umberto Eco {XE „*Eco*”}, capitolul *Teoria codurilor*, [6].

[2] Vezi Tatiana Slama Cazacu {XE „Slama Cazacu”}: 1999, Peirce 1978, Bougnoux 2000.

precizați semantic. Contextual, sintagma „obraz gros" poate realiza fie un sens {XE „*sens*"} propriu suprapus *semnificației* coşeriene (pielea obrazului mai groasă decât în alte cazuri), fie *sensuri* figurate deschise interpretărilor: *om nerecunoscător*, *grosolan*, *neruşinat* etc. Un alt exemplu este „privire de gheață" care traduce de cele mai multe ori o atitudine oficială sau politețea negativă. Conotațiile posibile pe care le conține latent sintagma, ca expresie semiblocată în paradigma limbii, sunt însă mult mai numeroase. Ele se realizează efectiv ca sensuri contextuale de tipul: *supărare*, *indiferență*, *atitudine inumană*, *stigmatizatoare* etc. La fel putem considera expresia {XE „**expresia**"} „față îmbujorată" care conotează obişnuit sănătate, frumusețe, dar care, contextual, se poate încărca cu sensuri foarte diferite, precum: *ruşine*, *bucurie*, *furie*, *fericire*, *încurcătură*, *jenă* etc.

Toate aceste observații vizează însă traducerea şi nu semnul mimic în sine, or, traducerea înseamnă intrarea într-un alt cod – codul lingvistic, cod simbolic, aflat dintotdeauna în atenția nu numai a lingviştilor, ci şi a semioticienilor. Pentru a înțelege modul în care funcționează şi îşi construieşte sensul semnul mimic este nevoie să intrăm în spațiul unui alt tip de semne şi anume acela al semnelor indiciale sau indicial / iconice. În acest caz, semnul se încadrează în categoriile lui Peirce [7] ca *sinsemn-indice-dicent*, *forță brută – semn – fapt într-un enunț descriptiv*, dar, prin calitatea pe care o capătă obiectul poate deveni *qualisemn-icon-remă*, într-o fotografie, pictură, sculptură, sau *legisemn-simbol-raționament* într-o transpunere simbolică a semnului (vezi nasul coroiat, buzele groase, culoarea pielii, simbol pentru o rasă umană). Pe de altă parte, dacă avem în vedere modul în care obiectul mimic devine semn (întotdeauna în relație cu alte semne exterioare sau interioare) apare ca inevitabilă încadrarea sa în zona conotativă, conotația fiind de fapt componenta semnului înregistrată în prima fază de oricare interlocutor sau "cititor", "procesul conotației fiind atât de natural şi de imediat, încât e aproape imposibil să separi conotația de denotație", după cum afirmă Barthes. Fiind un sinsemn, expresia mimică îşi construieşte semnificatul în mod necesar într-o relație intrinsecă cu semnificantul (Benveniste), ca indice raportându-se la obiectul său în termeni de cauzalitate (starea sufletească – cauză a schimbării expresiei). În ceea ce priveşte intrarea în lumea semnelor mimice, lucrurile nu stau foarte diferit de ceea ce propune Jaques Lacan în legatură cu lumea marelui S şi a micului s, semnificantul şi semnificatul reprezentând cu adevărat două entități care acționează pe orizontală, semnificantul stabil, real, puternic, iar semnificatul multiplicat în variante personalizate de fiecare individ sau / şi grup cultural.

Am ales pentru discuția de față unul dintre semnele universal-valabile la nivelul codului mimic, şi anume „fața imobilă", cu variantele „față nemişcată", „față înghețată", „față împietrită", în raport cu relația sau cadru în care funcționează ca semn (Bougnoux) sau în raport cu *differance* a lui Derrida.

Ceea ce deosebeşte, în opinia noastră, expresia mimică, ca semn, de alte *obiecte dinamice* (Peirce) sau obiecte ale lumii devenite semne, este că ea nu prezintă în fapt o etapă denotativă, neapărând niciodată ca „mesaj necodificat" (Roland Barthes). Chiar dacă suntem tentați să considerăm imobilitatea feței ca un aspect natural, odată intrată în atenția interlocutorului ea înseamnă neapărat ceva, adică şi altceva decât ceea ce este ea în sine. Eco afirma, de fapt, că nu există coduri denotative pure, deoarece însuşi faptul că semnul trimite şi la altceva decât la obiectul desemnat, creează deja premisa pentru apariția unui prim nivel

conotativ (lucru subliniat anterior de Hjelmslev care vorbea despre conotație ca fiind un rezultat inevitabil al relației semnului cu alte semne din afara lui).

În exemplul nostru, locutorul, voluntar sau involuntar, prezintă o *față imobilă*, obiect imediat. Interlocutorul / ii decodifică semnificația pe baza unei „obișnuințe" sau *interpretant* (Peirce), în funcție de context, pe un palier care poate sa aibă mai multe niveluri: un nivel de tip „micromomente", ca înregistrare rapidă, aproape inconştientă; un nivel al punerii conştiente în relație cu contextul; un nivel al traducerii în limbaj verbal şi un nivel complex al combinării tuturor acestora.

Semnificantul saussurian devine, aici, la fel ca şi la Jaques Lacan, partea stabilă a semnului. Ea este vizualizată la fel de interlocutori. Ceea ce apare ca difuz, instabil şi fragil este semnificatul sau *tipul* (la Klinkenberg [8]), pe care interlocutorul îl determină în funcție de relația sa cu locutorul, cu timpul, spațiul, experiența de viață şi experiența culturală, cu interesul său pentru comunicare. Rezultatul va fi desigur unul polifonic.

Să urmărim împreună funcționarea semnului: „Cineva râde, vorbeşte, îşi încrețeşte nasul, ridică din sprâncene, clipeşte. Deodată, nu se mai întâmplă nimic. **Fața rămâne imobilă / nemişcată / înghețată / împietrită.**" „Față imobilă" este un semn complex care semnifică în raport cu alte semne anterioare (mişcarea), sincronice (se întâmplă ceva) şi posterioare (aşteptarea). Reacția imdiată a interlocutorului va fi una de întrerupere a comunicării (dacă este suficient de atent), întreabă dacă s-a întâmplat ceva sau priveşte uimit pe cel din fața lui. Conştientizarea semnificatului se petrece concomitent cu punerea în relație cu contextul: "am spus ceva ce nu trebuia, este ceva ce l-a afectat, aşa o fi la ei?". Semnificația devine astfel o sumă de posibilități de interpretare. Cea mai la îndemână este aceea care trimite la referent – starea sufletească: "fața imobilă" ca reflectare a unei anumite stări: disconfort, dezinteres, supărare, boală.

Expresia lingvistică din zona traductibilității se îndepărtează, de regulă, de observația banală „față nemişcată" sau „față imobilă", care rămâne în zona nonexprimabilului. Traducând expresia mimică în sintagma „față înghețată" sau „față împietrită" se ajunge la un nivel de interpretare în care sensul îndeplineşte funcție retorică, având în vedere că „înghețată" şi „împietrită" vin din zona inanimatului şi se constituie în abatere de la norma de interpretare, ca derivate din sensul implicit.

După modelul iconic al lui Klinkenberg [8, p. 333], am refăcut structura semnului indicial, care conține elementele: *semnificant*, *stimul*, *referent şi tip* / *semnificat*. Ca relații, am păstrat *conformitatea* sau *analogia*, *recunoaşterea* şi *stabilizarea*, lăsând la o parte *transformarea* specifică iconului. Referentul este aici starea sufletească, bază pentru stimulul supus unui proces semiotic. Fața imobilă, lipsită de viață reprezintă stimulul, ca actualizare a tipului / semnificat şi în relație de echivalență cu referentul. Semnificantul este un ansamblu modelizat ce poate fi atins datorită stimulului, în acest caz, fața nemişcată, cu grade diferite de expresivitate fizică. Tipul / semnificat, ca reprezentare mentală constituită printr-un proces de integrare şi de stabilizare a unor experiențe anterioare, este un produs al enciclopediei[1]: ştiu că piatra sau gheața este inanimată, imobilă şi rece,

[1] După Klinkenberg, enciclopedia este dată de sistemul de cunoaştere, de valorile unei culturi, de funcțiile utilitare definite de această cultură [8, p. 32].

şi că la un moment dat ceva poate să semene cu piatra sau gheața printr-una sau mai multe din aceste trăsături. Aceasta pentru că structura codurilor noastre este modelată de propria experiență: „Avem cu toții reprezentări ale obiectelor lumii, reprezentări care au fost stabilizate prin cultură… Or, aceste reprezentări creează în noi aşteptări, pe care le proiectăm asupra a ceea ce percepem…" [8, p. 343] (de ex. piatra este nemişcată; gheața este rece; fața poate să semene cu ele: deci poate fi nemişcată şi rece / imobilă).

Funcția semiotică acționează pe axa tip / semnificat – semnificant, unde se stabileşte echivalența convențională între un ansamblu modelizat de trăsături spațiale şi un ansamblu modelizat de trăsături semantice. Vom putea spune astfel că "fața înghețată / împietrită" este o "fața nemişcată şi rece" într-un grad mai accentuat decât "față imobilă".

Recunoaştem şi identificăm semnificantul, recunoscând calitatea stimulului: „față nemişcată şi rece", ca prag de identificare minimal. Ne folosim de condiția de co-tipie[1] pentru a mobiliza relațiile tip / semnificat-semnificant-stimul, pe de o parte, şi relația tip / semnificat-stimul, pe de alta. Referentul, ca obiect transformat, va fi starea sufletească, în timp ce obiectul care se transformă, stimulul, va fi fața nemişcată, ambele conforme aceluiaşi tip / semnificat, care trimite de la animat la inanimat, cu nivel de redundanță ridicat, datorat principiului cooperării.

În ceea ce priveşte retorica semnului mimic[2] se poate constata existența unei izotopii a enunțului bazată pe trăsătura „uman" regăsită atât la nivelul referentului cât şi la nivelul stimulului (stare sufletească, față umană). Alotopia apare în momentul în care enunțul prezintă o violare a regulilor de combinare şi mai ales a restricțiilor selective („față înghețată / împietrită" – „față caldă, vie, mobilă" – „față rece, imobilă"). Aceasta este rezolvată în numele principiului cooperării. Apare, de fapt, locul unui conflict între determinările interne şi determinările externe, ultimele ca grad conceput – „față umană vie, caldă, în mişcare" – în relație cu gradul perceput – „față nemişcată, rece, înghețată, împietrită". Calculând relația dialectică dintre gradul conceput şi gradul perceput se ajunge la interpretarea logică a sensului pe care îl conține „față împietrită": durere, boală, supărare, enervare, indispoziție, încăpățânare, atitutide inumană etc.

Fenomenul retoric poate fi recunoscut şi datorită identificării celor trei niveluri propuse de Klinkenberg: nivelul purtător, revelator şi formator [8, p. 315]. Nivelul purtător este fața umană „înghețată", „împietrită". Nivelul revelator, care permite identificarea izotopiei umane este contextul uman în care se manifestă schimbarea. Tot aici apare şi alotopia prin trăsăturile „inanimat", „imobil" suprapuse peste ceea ce îndeobşte este perceput ca „animat" şi „mobil". Nivelul formator este fața umană. Sensurile retorice detectate sunt *in praesentia*, ca sensuri realizate prin conjuncție, cele două entități, „față imobilă" şi „față mobilă" ocupând acelaşi loc în enunț, dar prin substituția completă a uneia prin cealaltă. Poate fi consemnată şi cealaltă posibilitate, modul *in absentia disjunct*,

---

[1] Co-tipie – „proprietatea pe care o au un stimul, pe de o parte, şi un referent, pe de alta, de a fi ambele, în mod simultan, conforme aceluiaşi tip, stimulul întreținând relația sa cu tipul prin intermediul semnificantului." [8, p. 341].

[2] Care, după Klinkenberg, presupune identificarea unei izotopii, reperajul unor alotopii, producerea unui grad conceput 1, conceput 2, triade de niveluri (purtător, formator şi revelator şi relații dintre perceput şi conceput descriptibile ca figuri. [8, p. 374].

când se manifestă o singură entitate, cealaltă fiind exterioară enunțului (*Avea o față împietrită şi înainte şi în timpul şi după ce am vorbit cu el*. Acest lucru însă nu exclude existența celeilalte entități: „față mobilă, vie, caldă”), situație în care vorbim de *colaj*.

Urmând modelul pentru „față nemişcată / imobilă / înghețată / împietrită”, pot fi analizate şi alte expresii mimice cu rol în comunicare. Se constată astfel că producerea semnelor analogice respectă aceleaşi reguli de funcționare şi semnificare ca şi celelalte coduri reprezentaționale, cu deosebirea că abordarea lineară a ultimelor se deosebeşte fundamental de abordarea tabulară sau spațială care se aplică codurilor vizuale. De aici necesitatea adaptării metodologice şi conceptuale, ca şi importanța studiilor de semiotică aplicată care pot sa adauge elemente noi la dezvoltarea semioticii ca ştiință.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Prutianu Şt. *Antrenamentul abilităților de comunicare*. – Iaşi. Editura Polirom, 2004.
2. Rovența-Frumuşani D. *Semiotică*, *Societate*, *Cultură*. – Iaşi: Institutul European, 1999.
3. Bougnoux D. *Introducere în ştiințele comunicării*, Traducere de Violeta Vintilescu. – Iaşi: Editura Polirom, 2000.
4. Ghițescu Gh. *Antropologie artistică*, vol. I, *Antichitatea*, *Evul Mediu*, *Renaşterea*, *Barocul*. – Bucureşti: EDP, 1979.
5. Corniță G. (coord.). *Mimica*. *Dicționar multilingv* (*român*, *francez*, *englez*, *german*, *maghiar*). – Baia Mare: Editura Universității de Nord, 2007.
6. Eco U. *O teorie a semioticii*, Traducere din engleză de Cezar Radu şi Costin Popescu. Editura Meridiane, 2003.
7. Peirce, Ch. S. *Écrit sur le signe*, trad. fr. şi prezentare de G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
8. Klingenberg J.-M. *Inițiere în semiotica generală*. – Iaşi: Editura Institutul European, 2004.

PARTICULARITĂȚI LEXICO-SEMANTICE ALE UNITĂȚILOR INDIVIDUALIZATOARE ÎN TEXTELE BIBLICE ÎN VARIANTELE EBRAICĂ, FRANCEZĂ ŞI ROMÂNĂ

Angela COŞCIUG

(Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți)

RÉSUMÉ

Un des problèmes majeurs par rapport au texte biblique est l'étude des unités individualisatrices qui y sont employées. Ces unités ayant un sens afférent prétendent devenir des unités de la langue.

1. Considerații generale asupra unităților individualizatoare din limbile în uz actual

Astăzi, într-un studiu semantic, unitățile unei limbi se împart tradițional de cercetători în autosemantice şi sinsemantice. *Unitățile autosemantice*, susține lingvista rusă I. Ufimțeva, *pot fi caracterizatoare sau individualizatoare. Cele caracterizatoare formează, în orice limbă, clasa cea mai numeroasă* [1, p. 66]. În viziunea lingvistei ruse, ele au concomitent două funcțiuni: una semnificativă, deoarece semnifică ceva, adică sânt corelate cu noțiuni, şi una nominativă, deoarece diferențiază clasele de obiecte, fenomene şi procese. Pentru I. Ufimțeva sânt caracterizatoare substantivele, adjectivele şi adverbele. Unitățile individualizatoare sânt calificate de cercetătoare drept unități periferice ale sistemului limbii, deoarece sânt mai puțin numeroase.

După S. Ullman şi J. Lyons, unitățile individualizatoare ocupă locul periferic în sistemul lexical al unei limbi, deoarece ele nu denumesc, de regulă, o clasă de obiecte, ci sânt doar *semne de recunoaştere* [2, p. 73], adică *au doar referință* [3, p. 34]. În mod indirect, aceşti savanți aderă la postulatul-cheie al semanticii clasice cu referire la aceste unități, formulat de F. de Saussure care concepea aceste unități drept unele ce nu au sens în limbă.

În opinia lui L. Bulahovschi, *identificarea unei unități a limbii drept caracterizatoare sau individualizatoare se poate de făcut cu succes doar din perspectivă sincronică, deoarece unitățile limbii au proprietatea de a-şi schimba statutul. Astfel, majoritatea unităților individualizatoare au provenit de la unități caracterizatoare* [4, p. 102-103]. Totodată, *o parte considerabilă de unități caracterizatoare de tipul „galifé, hercule, adonis* etc.” *s-au format prin „lexicalizare” (sau ontonomasie), adică prin transpunerea unităților individualizatoare în caracterizatoare* [5, p. 161]:

Au bout d'un long silence, Ripert produisit une toux grêle, puis se pencha prudemment par-dessus le comptoir, lorgnant vers

*une porte entrouverte à son extrémité en prenant soin de ne pas croiser le regard de l'**hercule*** (J. Echenoz, *Chérokée*, p. 49).

Afirmațiile de mai sus, controversate în multe privințe, dar care transpun pozițiile-cheie ale semanticii clasice cu referire la unitățile individualizatoare, ne-au atenționat asupra unei serii de idei şi ne-au făcut să ne punem, în acelaşi timp, unele întrebări şi anume:

1) unitățile individualizatoare sânt numeric inferioare unităților caracterizatoare în toate limbile, cu toate că majoritatea unităților individualizatoare provin de la cele caracterizatoare; prin ce se explică această diferență cantitativă?
2) oare trecerea unităților caracterizatoare în individualizatoare presupune în mod obligatoriu o desemantizare totală, în sensul că unitățile individualizatoare sânt asemantice, fiind doar nişte semne de recunoaştere, dar, în acelaşi timp, şi raportate la unitățile autosemantice ale limbii?
3) oare o unitate cu funcția de semn de recunoaştere nu este corelată într-o măsură mai mare sau mai mică cu o formă oarecare de sens? Dacă nu, atunci cum se face recunoaşterea în cauză?
4) oare unitățile individualizatoare provin doar de la cele caracterizatoare?
5) oare statutul unei unități individualizatoare este identic la nivel de schemă, normă şi uz?
6) oare o unitate individualizatoare nu poate fi aplicată atât unui obiect luat aparte, cît şi unei clase de obiecte?
7) oare perspectiva diacronică de cercetare a unei unități individualizatoare este de neglijat totalmente de frica unei confuzii de statut al acestei unități?

În continuare, vom încerca să prezentăm o reflecție succintă asupra problemelor enumerate mai sus, reflecție ce va fi pusă mai târziu şi la baza cercetării unităților individualizatoare biblice.

Înainte de aceasta însă ținem să precizăm că abordarea unităților individualizatoare ni se pare mai profundă de pe pozițiile semanticii interpretative, dezvoltată în lucrările lui Fr. Rastier [6], [7], ca o continuare a lucrărilor lui A.-J. Greimas şi B. Pottier şi care ne va permite să operăm cu două noțiuni: cea de semnificație şi cea de sens cu referire la unitățile individualizatoare. Cercetarea va fi axată, prin urmare, pe schemă, normă şi uz, deoarece, după cum susține, pe bună dreptate, L. Hébert, *conținutul unei unități depinde*, *în final*, *atât de componenta inerentă*, *cît şi de cea aferentă* [8, p. 43].

O investigare de ordin semantic se face tradițional în baza noțiunilor de semem, alosem şi sem şi ia în obiectiv două domenii: cel lexical şi cel gramatical. Acestea, îmbinîndu-se unul cu altul, şi formează latura conținutală a unei unități care nu ar fi structura ei.

În majoritatea limbilor, din perspectiva formei, unitățile individualizatoare sînt glosemе :

– simple: *Ana*, *Andrei*, *Pierre*, *Paris*, *Washington*, *Philips*, *Renault* etc.;
– complexe: *Pierrette*, *Anişoara*, *Măriuca*, *Sorbonnagre* etc.;
– sau compuse: *Jean-Pierre*, *Anne-Marie*, *Clermont-Ferrant*, *New-York*, *Mercedes-Benz* etc.;

– sau sintagmeme: *Statele Unite ale Americii*, *Organisation des Nations Unies* etc.

În vorbire, aceste unități sânt aloglosul, alosintagma, cuvântul şi îmbinarea de cuvinte.

Considerăm că metodologia de cercetare semantică a unităților individualizatoare cu forma glosemelor trebuie să difere radical de cea de cercetare semantică a unităților individualizatoare cu forma sintagmemelor din simplul motiv că, în ultimele, spre deosebire de primele, predomină deja relația exprimată.

Unități individualizatoare sînt antroponimele, toponimele, astronimele, numele de întreprinderi economice, asociații, mijloace de transport etc.

Unitățile individualizatoare din limbile în uz actual, cu forma glosemelor pot fi împărțite în trei clase, ținînd cont de tipul nominării efectuate de ele:

1) unități individualizatoare *ocazionale* sau *potențiale* de tipul *Jxpty*;
2) unități individualizatoare *specializate*;
3) unități individualizatoare *de notorietate*.

Unitățile individualizatoare *ocazionale* sau *potențiale* sînt unități create de un scriitor „pentru o singură întrebuințare”. E clar că aceste unități sînt lipsite de conținut inerent, deoarece încă nu sânt introduse în limbă.

Unitățile individualizatoare *specializate* de tipul *Guy* sau *Marie* au doar conținut inerent macrogeneric: /omenesc/ şi /sex masculin/ pentru *Guy*, /omenesc/ şi /sex feminin/ pentru *Marie*.

Unitățile individualizatoare *de notorietate* (*Achille*, de exemplu) au patru tipuri de conținut inerent: 1) macrogeneric: /omenesc/ şi /sex masculin/; 2) mesogeneric: /mitologie/ pentru aceeaşi unitate individualizatoare; 3) microgeneric: /erou grec/ şi 4) specific: /cel mai viteaz/.

În context, grației actualizării, toate cele trei tipuri de unități individualizatoare pot avea cele patru tipuri de conținut: specific, micro-, meso- şi macrogeneric.

Unitățile individualizatoare cu forma sintagmemelor se prezintă ca unitățile de notorietate, prin urmare, la nivelurile inerent şi aferent, au patru tipuri de conținut: specific, micro-, meso- şi macrogeneric.

Reiese că, în limbajele contemporane, unitățile individualizatoare au conținut inerent lexical sau gramatical, în afară de acelea ce încă nu sînt recunoscute drept unități ale limbii.

Acum vom face o scurtă analiză a referinței unităților individualizatoare. Unitățile individualizatoare cu forma glosemelor, grupate în trei clase, prezintă un tablou diferit din perspectiva referinței. Astfel, unitățile individualizatoare ocazionale, de tipul *Jxpty*, unități aferente, create de un scriitor, au referință denotat la nivel de vorbire. Unitățile individualizatoare specializate au referent, deci pot fi aplicate unei clase de obiecte. Avem, astfel, mai mulți *Guy*, mai multe *Marie* etc. Unitățile individualizatoare de notorietate pot avea denotat (în cazul unităților *Hitler*, *Paris*, *Italia* etc.) sau referent (în cazul unităților *Cordoba* (din Spania sau din Mexic), *Santiago* (din Cili sau Cuba) etc.). Unitățile individualizatoare cu forma sintagmemelor au denotat, deoarece sînt „unități unice”: *Organizația Națiunilor Unite*, *Statele Unite ale Americii* etc. Anume faptul că, la un moment dat, o unitate caracterizatoare a unei clase de obiecte a început

să fie întrebuințată ca semn de recunoaştere a unui obiect luat aparte şi nu la denumirea unei clase de obiecte ca mai înainte, a dus parțial la apariția unităților individualizatoare. În acest caz, fosta unitate caracterizatoare îşi pierde treptat şi nu brusc toate semele, în afară de cele macrogenerice, ce permit să se facă recunoaşterea. Faptul acesta nu exclude însă şi factorul creativ în unitățile individualizatoare, adică crearea acestor unități din nimic sau prin afixare, compunere, siglare sau alte procedee. Cel mai reuşit exemplu în acest sens este textul Bibliei.

2. Particularități lexico-semantice ale unităților individualizatoare în textul biblic în variantele ebraică, franceză şi română

Unitățile individualizatoare din textul biblic în variantă ebraică sânt:

1) **teonime**:

– cel mai des, numele divinității ebraice supreme este redat prin tetragraful יהוה care, de cele mai dese ori, se traduce *este* în română [9, p. 114]. El este format din literele Yod-Heh-Vav-Heh ale alfabetului ebraic.
– evreii îşi mai numesc divinitatea supremă şi ינדא [în transcriere a-do-na-'i], adică „Domnul Meu”.
– în Biblie, se mai întîlneşte şi numele אהיה [în transcriere e-hi-'eh], considerat astăzi drept o formă calchiată a lui יהוה [în transciere je-ho-vah]; această unitate se întîlneşte în frazaאהיה אשד אהיה [în transcriere 'e-hjeh-a-'ζer-'e-hjeh] (Exodul 3 :14), tradusă în română în diferite moduri: *Voi fi*, *deoarece Voi fi*; *Sânt Cine Sânt* etc.
– un alt nume cu referire la divinitatea supremă a evreilor, întîlnit deseori în Biblie este אלהים [în transciere e-lo-him], tradus în română drept *cel în care îşi găseşte refugiu cel înspăimântat*; unii cercetători afirmă că numele în cauză a fost preluat de evrei de la popoarele învecinate şi nu este un nume de origine evreiască sau aramaică.
– un alt nume des întîlnit în Biblie alături de numele יהוה şi אלהים este ןוילם [în transciere e-lj-on], ce se traduce în română drept *Domnul cel mai mare*.
– şi numele ידש [sha-daj] apare în Biblie cu referire la divinitatea supremă. El este tradus cel mai des ca *destrugător*.
– numele שלום [în transcriere sha-lom], care înseamnă *pace* este întrebuințat cu referire la divinitatea supremă doar în textul *Judecătorii*: …*numele Domnului este pace* (Judecătorii 6: 24).

2) **nume de îngeri**:

– în Biblie, întîlnim numele a doi supraîngeri: Gabriel şi Mihail (Geneza 32: 29, Judecători 13: 17, 18).

3) **numele lui Cristos**:

– acest nume este de origine ebraică şi greacă în acelaşi timp; numele prescurtat al divinității supreme a evreilor este [în transciere y*ah*] sau [în transcriere y]. Acest nume abreviat a fost combinat cu unitatea [în transcriere *shua*] (a salva) pentru a forma elementul *salvare* [în transcriere *ye-shu-a*] sau [în transcriere j*o-shu-a*] în ebraică). Acest nume a fost tradus în greacă ca *Josus* sau *Jesus*; numele grec *Kristos* este o traduce a numelui ebraic [în transcriere *ma-shiach*] (*mesia*, adică *un oarecare*).

4) **antroponime**:

– acestea derivă de la nume commune; astfel, *Saul*, numele primului rege al Israelului, se traduce în română ca *cel ce caută*; *Isaac* – ca *cel ce râde* etc.; în acest caz, se întrebuinţează chiar o serie de unităţi cu valoare de prefix sau sufix, ce servesc la crearea elementelor noi: – **ab** (tradus *tată*), **ah** (*frate*) –, **am** (*popor*) –, **bath** (*fiică*) –, **ben** (*fiu*) –: *Abida* (se traduce în română ca *Tata mă cunoaşte*), *Abiya* (*tatăl meu este Yah*), *Ammihoud* (*poporul meu este demn*), *Bath-Sheba* (*fiica născută în ziua a şaptea*), *Ben-Hanan* (*fiul celui ce are milă*); – **melek** (*rege*), – **abon** (*Domnul*), – **baal** (*stăpân*): *Abimelek* (*tatăl este rege*), *Adoniya* (*Yah este Domnul*) etc.

5) **toponime**:

– acestea apar în corelaţie cu diferite nume commune, legate de anumite evenimente din viaţa evreilor, sau în corelaţie cu numele unor persoane oarecare: astfel, Cain construieşte un oraş şi-i dă numele fiului său Henok.

Şi în varianta franceză a Bibliei, unităţile individualizatoare sânt cele enumerate mai sus. Teonimele, numele fiului divinităţii supreme, numele de îngeri, antroponimele şi toponimele textului biblic cunosc două ipostaze după tipul denumirii: mai întâi cea de unitate individualizatoare ocazională, creată de o persoană sau fiinţă concretă, apoi cea de unitate individualizatoare de notorietate:

Adam connut encore sa femme: *elle enfanta un fils*, *et l'appela du nom de Seth* (*– remplacé*), *car*, *dit-elle*, *Dieu m'a donné un autre fils à la place d'Abel*, *que Caïn a tué* (Genèse, 4 :25).

Cu alte cuvinte, e vorba de canonizarea unităţilor. Lucrul acesta se explică prin faptul că numele propriu din Biblie este întotdeauna o unitate creată condiţionat, în circumstanţe aparte, adică o unitate de vorbire, care devine treptat unitate de notorietate şi datorită acestui fapt şi unitate de limbă. E ştiut faptul că dacă unitatea individualizatoare este una creată doar pentru o întrebuinţare, ea îşi păstrează motivarea. În aceasta şi constă specificul numelor proprii în Biblie.

În Biblia în variantă română, numele propriu corelează cu un nume comun, scris în majuscule, nume cu raportare la teonim, ce poate fi conceput drept o formulă alocutivă ceremonială:

… eu voi trebui să mă ascund de ***Faţa*** *Ta* (Geneza 4:14).

Această unitate „fabricată" de context pe loc dintr-un nume comun are motivare şi denotat, sensuri lexical şi gramatical depline. Tot de acest tip este şi unitatea *Duhul* în exemplul ce urmează :

… şi Duhul lui Dumnezeu se mişca pe deasupra apelor (Geneza 1:2).

În afară de aceasta, în Biblia în variantă română, sânt şi pronume şi adjective determinative, scrise în majusculă, cu raportare la teonim:

Apoi Dumnezeu a zis: *Să facem om după chipul* ***Nostru***, *după asemănarea* ***Noastră*** (Geneza 1:26). *Dumnezeu a binecuvîntat ziua a şaptea şi a sfinţit-o*, *pentrucă în ziua aceasta* ***S****'a odihnit de toată lucrarea* ***Lui****…* (Geneza 2:3). *… şi* ***Eu Îmi*** *voi aduce aminte de legămîntul dintre* ***Mine*** *şi voi …* (Geneza 9:15).

Aceste unităţi au şi ele o natură ceremonială specifică.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Уфимцева И. *Лексическая номинация. Первичная нейтральная* // Языковая номинация. – Москва: Наука, 1977.
2. Ullman S. *The Principles of Semantics*. – Glasgow: Flank, 1959.
3. Lyons J. *Eléments de sémantique*. – Paris: Larousse, 1978.
4. Булаховский, Л. *Введение в языкознание*. – Москва: Учпедиз, 1954.
5. Galperin L. *Stylistics*. – Moscow: Nauka, 1971.
6. Rastier Fr. *Sémantique interprétative*. – Paris: Presses universitaires de France, 1987.
7. Rastier Fr. *Sens et textualité*. – Paris: Hachette, 1989.
8. Herbert L. *Fondements théoriques de la sémantique du nom propre* // Lenard M., Nardout-Lafarge E. *Le texte et le nom*. – Montréal: XYZ, 1996.
9. Withycombe E. G. *The Oxford Dictionary of English Christian Names*. 3d ed. – New York: Clarendon, 1977.

TEXTE DE REFERINȚĂ

1. Echenoz J. *Chérokée*. – Paris: Editions de Minuit, 1983.
2. *Biblia Hebraica Stuttgardensia*. – Stuttgart: Floch, 2001.
3. Second L. *La Sainte Bible*. – London: Trinitarian Bible Society, 1989.
4. *Biblia sau Sfînta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament cu trimiteri*. – Minsk: PICORP, 1995.

STRUCTURI ALEGORICE ÎN *ISTORIA IEROGLIFICĂ*[1]

ALISA COZMULICI

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

În evoluţia literaturii române *Istoria ieroglifică* a principelui Dimitrie Cantemir reprezintă un moment de cotitură prin care se schimbă modelul narativ nonfictiv al cronicarilor cu proza artistică, act de percepţie a lumii prin intermediul plăsmuirii, creaţiei.

Originalitatea şi vocaţia de scriitor a lui Dimitrie Cantemir se manifestă mai ales în „puterea de materializare a abstracţiunilor" [1, p. 74], în dimensiunea alegorică a textului prin intermediul căreia viciile persoanelor din lumea reală s-au metamorfozat, găsindu-şi domă printre filele scrierii, în chip de monştri heteromorfi ce se supun doar legii morbului şi a carnagiului.

În *Istoria ieroglifică* alegoria a devenit o adevărată „alchimie spirituală" [2, p. 31], o modalitate prin intermediul căreia se edifică extravagante caractere caleidoscopice, iar simbolurile, tiparele tradiţionale au primit o coloratură, o esenţă nouă. Deşi, de regulă, persoana ascunsă după masca alegorică se află ca în faţa unei oglinzi convexe, care îi supradimensionează pornirile spre rău sau bine ale acesteia „dezvălind, le acoperim, şi acoperindu-le, le dezvălim" [3, p. 240], totuşi, nu întotdeauna mesajul ultim, intenţia ultimă, se află la suprafaţă. Hermeneutica esenţelor mascate, a mesajului deghizat în manieră barocă, adesea devine pentru cititor o autentică aventură, căci atît autorul cît şi personajele au permanenta manie a refugiului în peruasiuni, gnome „de ochiul zavistiii supt scutul umilinţii aciuându-mă" (op. cit., vol. I, p. 13), şiretlicuri de acţiune sau de text. Şi doar o cercetare foarte meticuloasă a textului descoperă că şi personajele *albe* ale operei au pete întunecate. De regulă, deposedate de caracter monolitic, liniar, chintesenţa lor este de natură dihotomică, alteori plurihotomică, cauză a oscilării perpetue între două sau mai multe *euri*. Prinţul Inorog, spre exemplu, deşi prezentat ca model al desăvîrşirii spirituale, suferă de un dualism antagonic, parvenit din existenţa a două porniri, una de suprafaţă, explicabilă şi absolut firească, de apărare a drepturilor de moştenitor, poziţie de jertfă, şi o alta esoterică, îngropată în cochilia ieroglifică, de acaparator: „Inorogul monarhiia pasirilor, iară Filul epitropiia Strutocamilii a răzsipi să nevoia" (op. cit., vol. I, p. 240). Asediat şi asediator, agresat şi agresor – ireconciliabilă duplicitate a spiritului. Sau versatilul Hamelionul, sprit schizofrenic, care s-ar părea *Salamandră* demonică, însă permanenta modulaţie în gîndire „pre cale mărgînd, pre cum paşii aşe chitele îşi muta şi precum piielea, aşe gîndurile şi minte îşi vârsta şi-şi schimba" (op. cit. vol. I, p. 291) şi limbuţia nemăsurată îl coboară la statutul de măruntă şi bicisnică şopîrlă, marca existenţei căreia este o împletire de sinozităţi şi disonanţe.

[1] Dimitrie Cantemir. *Istoria ieroglifică*. Vol. I-II. – Bucureşti: Editura Litera Internaţional, 1998.

Pe lîngă formele de alegorii simple, liniare, aflăm în *Istoria ieroglifică* şi o serie largă de structuri alegorice masive, descriptive, de regulă, cu arhitecturi complicate, ce contribuie la „vizualizarea” imaginarului operei. Aşa ar fi construcția alegorică a *apei Nilului*, de fapt a circuitului de finanțe a Porții Otomane. Astfel, mecanismul adunării şi risipirii veniturilor de către înalții demnitari turci este metamorfozat de către autor într-o extraordinară geografie „exemplu tipic de depăşire a granițelor atît de labile dintre alegorie şi fantastic” [1, p. 82]: „Iară la mijlocul munților, ca o cunună împregiur munții să lărgesc şi, ca cum groapa carea la rădăcinele lor ieste ar îngrădi, lacul acela 600 de mile încungiură. Iară în capătul unde munții despre crivăț vor să să împreune şi gârla Nilului, carea despre amiadzădzi vine, pintre dânşii trece, din rădăcinele munților în loc de apă tină cleioasă şi lipicioasă izvoreşte. Carea nu peste toată vremea, ce într-un an 40 de dzile numai, atâta de mult varsă, cât gârla Nilului în trii dzile iezăsc şi după ce gârla să iezeşte, tina aceia într-atâta înălțime creşte, cât cu vârvul munților să potriveşte. Deci Nilul într-acesta chip denainte a cura oprindu-să,din gârla sa înapoi începe a da. Ce locul de unde fântânele îi izbucnesc (adecă vârvul munților Cafaron), cu trii mile mai sus decât munții Monomotapa fiind, iarăşi apa Nilului înapoi împinge. … Deci şi apa carea în lacul munților era adunată, loc de curgere aflând, încă mai vârtos, cu răpegiunea sa acmu moale tina aceia a săpa şi mai vârtos a o răzsipi începe.” (op. cit., vol. I, p. 189-190).

Tot din această categorie face parte şi imaginea apocaliptică a cetății Epithimiei, o adevărată „Sodomă plasată la încrucişare de timp şi spațiu” [1, p. 94]. Aflată în centrul unui peisaj feeric, dar anamorfotic, paranormal-agresiv, Epithimia este locul scurgerii „lutului galben”, un tărîm al ororii ce trebuie parcurs de cei dornici de relevația superioară: „deasupra temeliii, până supt streşinile cele mai de gios, patru păreți din patru marmuri de porfiră încheiați era, adecă fietecare părete dintr- un marmure sta, şi încheietura în colțuri, pe unde, sau cum s-au împreunat, nu ochiul muritoriu, ce aşeşi mai şi cel nemuritoriu, precum n-ar fi putut alege îndrăznesc a dzice. Tot păretele de sus până gios neted şi decât diamantul mai luciu era, atâta cât dzua lumina soarelui ca printr-un preacurat crištal înluntru pătrundea şi lumina dinluntru cu cea dinafară una să făcea, atâta cât nu mai puțină lumină în capişte decât în aer era … tot oraşul – precum noaptea, aşe dzua – cu strajea luminii să păziia, nici altă strajă sau pază trebuia. Deci până la streşinile cele mai de gios, precum s-au pomenit era. Iară de acolo în sus, despre răzsărit, şepte, şi despre apus aşijderilea şepte înalte şi cu mare meşterşug făcute trule avea. … Iar în vârful trulii aceii mari chipul boadzii Pleonexiii în picioare sta, carea cu mâna dreaptă despre polul arctic spre polul antarctic, cu degetul întins, ceasurile arăta. Deci când umbra vârvului degetului în mijlocul trulelor celor mai mici sosiia, după numărul lor ceasurile să înțelegea. Iară denaintea uşii capiştii, o cămară, carea pe şepte stâlpi era ridicată, înainte să întindea şi fietecare stâlp în chipul unii planete era făcut, ca precum numărul planetelor, aşe chipul lor aievea să arete. Iară sclipul cămării carile din vârvurile acelor şepte stâlpi să râdica, giumătate de sfera ceriului închipuia şi din fietecare stâlp pe supt sclip cu frumos meşterşug cununi de marmure era întoarse, carile drumul a fietecare planetă precum ieste arăta.” (op. cit., vol. I, p. 178-180). Este aici aluzia la străvechiul motiv biblic al mediului paradisiac, doar că feeria forțată, dimensiunile bizare, idolatrizarea unui satrap (Pleonexia),

solaritatea calpă şi atmosfera venită parcă din paginile danteşti, trădează o creaţie pseudosacrală, opusă celei demiurgice.

Afară de astfel de structuri, opera este împînzită de un număr mare de alegorii ostentative cu rol de pură ornamentaţie retorică. Din păcate, acest „elan" baroc derutează, de cele mai multe ori, în special, cititorul comod, care se simte debusolat de sintaxa ludică a frazelor cu armonie lor confuză: „Copaciul pizmei, carile încă de demult strâmbe şi cohâioase rădăcini lungi şi late crăngi au aruncat, din livada inimii tale de tot a-l dezrădăcina şi peste prilazul îngrădituri afară a-l lepăda ţi să cade" (op. cit., vol. II, p. 169).

De multe ori i s-a reproşat lui Dimitrie Cantemir că în această operă s-a cam prea „jucat" de-a autorul, „că Principele nu ia destul de în serios alegoria, care nu-i absoarbe posibilităţile creatoare şi care în loc de a fi un mijloc de exprimare, deseori pare mai mult o demonstraţie pentru ea însăşi" [1, p. 87-88]. Reproşul vine din faptul că autorul, prea captivat de ficţiune şi prea grăbit în salturile sale de la un motiv la altul, uită să construiască „dezvoltînd coerent şi cu minuţie o schemă principală" [1, p. 87]. Pe de altă parte, se discută mult despre alegoria la nivel moral al textului [4], motiv pentru care credem că o amplă schemă alegorică, ce acoperă întreaga operă, poate fi considerată înfruntarea între charismaticul Inorog şi tiranicul Corb, în fond două abstracţiuni morale diametral opuse: Binele şi Răul, Virtutea şi Viciul „un Făt-Frumos şi un Căpcăun de basme care se duelează pe plan ideal" [1, p. 22].

Evident, supraeflorescenţa ornamentală, în maniera vremurilor, cu care este ferecată linia arhitectonică a cărţii, miriadele de coduri alegorice care sufocă, nu fac din *Istoria ieroglifică* o carte uşor de supus interpretării ochiului modern. Însă credem că anume acest fapt îi sporeşte farmecul şi plasează opera în categoria textelor deschise, plurivalente, „cu miez adînc şi străluciri de imagini şi de cugetare, pe care trebuie să ai răbdarea să le descoperi" [5, 75].

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Tănasescu M. *Despre „Istoria ieroglifică"*. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1970.
2. Sorohan E. *Cantemir în Cartea hieroglifelor*. – Bucureşti: Editura Minerva, 1978.
3. Cantemir D. *Istoria ieroglifică*. Vol. I-II. – Bucureşti: Editura Litera Internaţional, 1998.
4. Pentru detalii a se vedea Gabriel Mihăilescu. *Universul baroc al „Istoriei ieroglifice". Între retorică şi imaginar*.– Bucureşti: Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2002; Manuela Tănasescu, op.cit.; Elvira Sorohan, op.cit. şi altele.
5. Panaitescu P. *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera*. – Bucureşti: Editura Academiei Române, 1958.

STUDUIL SEMANTIC AL CUVÎNTULUI ÎN CADRUL SISTEMELOR DE CONCEPTE

Victoria CRAVCENCO

(Universitatea de Stat din Chişinău)

Pătrunderea în sensul cuvintelor facilitează comunicarea, permite luarea deciziilor corecte, desfăşurarea eficientă a deferitor activităţi, atingerea scopurilor dorite şi obţinerea succesului. Dacă înţelegerea sensului depinde numai de o singură persoană sau numai de cei care participă la discuţie, la elaborarea şi luarea deciziei, la implementarea proiectului adoptat, atunci numai persoanele implicate poartă răspundere pentru succesul sau eşecul activităţilor lor. Cînd toate procesele se desfăşoară cu ajutorul unui mediator în comunicare (numit traducător sau translator), anume acesta este responsabil pentru redarea corectă a sensului.

Studiem sensul, deoarece acesta „se află în centrul atenţiei în studiul traducerii” [1, p. 97]. Traducătorul nu ar avea şanse dacă nu ar înţelege ce înseamnă textul pe care trebuie să îl proceseze pentru cei în limba cărora trebuie să îl traducă. De aceea traducătorul trebuie să fie în primul rînd un specialist în semantică, şi cînd spunem semantică nu ne referim doar la cuvinte, structuri şi propoziţii, ci şi la text. Conceptul-cheie în semantica traducerii este sensul textului.

Trebuie să admitem că un cuvînt îl atrage pe altul [1, p. 111], deoarece conceptele (şi cuvintele) nu sunt stocate în memorie haotic, ci într-un mod care permite crearea unor legături între ele. Cu ajutorul acestora, sistemul de stocare devine mai eficient, iar accesul şi procesarea unităţilor – mai uşoare.

Noi ne pornim de la ideea că orice cuvînt devine termen cînd este folosit într-un context anumit. Prin context înţelegem convingerile şi presupunerile construite de locutor pentru interpretarea unei rostiri fie pe baza capacităţilor sale de percepţie, pe baza presupunerilor stocate în memoria sa sau pe baza „interpretării rostirilor anterioare” [2, p. 49]. Cele trei dimensiuni ale contextului sînt: 1) dimensiunea comunicativă; 2) dimensiunea pragmatică; 3) dimensiunea semantică.

Pentru interpretarea sensului unui cuvînt se foloseşte: (1) teoria referenţială clasică şi semnul saussurean văzut ca o extensie a acesteia, (2) tehnica analitică de tip bottom-up (de jos în sus), (3) orientarea de tip top-down (de sus în jos) a postulatelor sensului, care grupează cuvintele (şi înţelesurile) în funcţie de elementele de sens pe care acestea le au în comun (cu ajutorul hiponimiei, sinonimiei, antonimiei) [1, p. 130].

Peter Newmark [2, p. 55] dă zece factori care influenţează semantic un text, dintre care menţionăm:

1) uzanţele gramaticale şi lexicale convenţionale pentru un anumit tip de text, în funcţie de topică şi situaţie;

2) cunoaşterea de către receptori a topicii (problematicii, domeniului) şi limbajului folosit;

3) adevărul referențial, independent de TS sau de aşteptările receptorilor;

4) punctul de vedere al traducătorului, care poate fi personal şi subiectiv, sau social şi cultural implicînd „factorul loialității de grup”, care poate reflecta vederile sociale, politice etc. ale traducătorului.

Aceşti factori pot afecta efectiv sau potențial traducerea unui text.

Newmark îl reprezintă astfel:

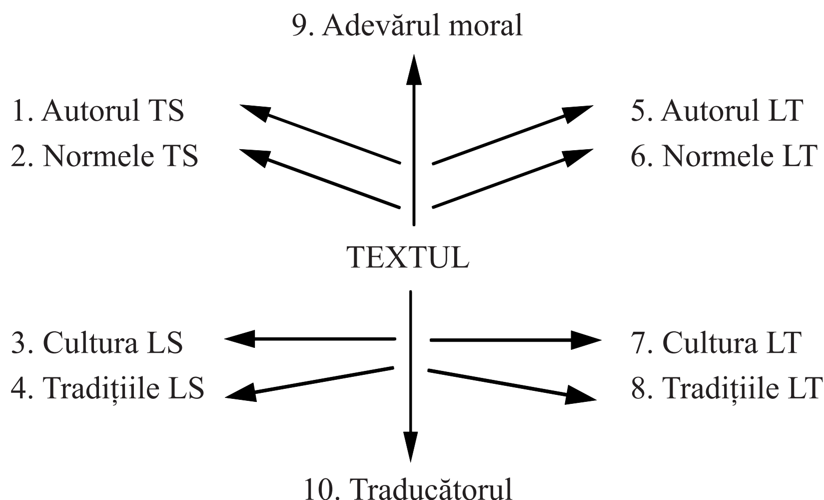


Fig. Factorii care influențează un text sub aspect semantic.
Sursa: P. Newmark (1991:31)

În viziunea majorității lingviştilor [1, p. 119], scopul semanticii este (1) de a arăta cum se stabilesc legături între cuvinte şi propoziții, relații exprimate de noțiuni ca „sinonimie”, „implicație” şi „contradicție” şi (2) de „a explica cum sînt înțelese şi interpretate propozițiile dintr-o limbă şi cum se stabileşte legătura dintre acestea şi stările, procesele şi obiectele din univers.”

Nu există nici o îndoială că traducătorii şi lingviştii sînt în totalitate de acord cu faptul că descrierea ş explicarea „sensului” trebuie să fie făcute din ambele perspective; este necesar să înțelegem: (1) relația existentă între forme în cadrul codului şi, de asemenea, (2) legătura dintre structurile formale ale codului şi contextul comunicativ al utilizării.

E. Coşeriu a sistematizat fascicule de relații tipice, care structurează conținuturile lexicale şi, implicit, elementele de vocabular. Trebuie de spus, că cele mai multe dintre aceste relații, deşi nu sînt formulate în acelaşi climat teoretic, se întîlnesc în cazul definițiilor lexicografice sub forma unor analogii, comparații, gradări, ierarhizări etc., a elementelor de bază (devenite componente ale definițiilor) [3, p. 184].

Problema conținutului, atît de importantă nu numai pentru lingvistică, dar şi pentru teoria cunoaşterii, a stat deosebi în atenția specialiştilor. S-a stabilit că, în propoziții – care reprezintă eşantioane ale şirului comunicativ –, cuvintele sînt folosite tocmai datorită conținutului lor, care de cele mai multe

ori trimite la lumea extralinvgistică. În activitatea lexicografică, tocmai aceste propoziții, care conțin folosirile concrete ale cuvintelor, devin sursele pe baza cărora se stabileşte şi se delimitează sensurile, dar definiția trebuie să ofere o cunoaştere a sensurilor respective din perspectiva sistemului limbii, să prezinte cuvîntul ca o parte a acestui sistem. În vreme ce în sistemul lexical sensul are un loc anumit, stabilit în funcție de pozițiile ocupate de sensurile altor cuvinte, în cazul întrebuințărilor concrete, limitele sensului lexical nu mai sînt la fel de strict respectate, proiecția sensului din planul vorbirii fiind izomorfă cu cea din planul limbii, dar nu identică cu acesta.

Unii lingvişti au considerat chiar că în planul discursului sau vorbirii avem a face cu utilizări, în vreme ce sensul se află la nivelul sistemului. Pierre Guiraud citează în acest sens opinia lui G. Gullaume, după care cunoscuta opoziție saussuriană trebuie în acest caz părăsită în favoarea tripletului discurs-semn-sistem de semnificați, efectele sensului precedînd inserția semnificatului în discurs [3, p. 184].

În cazul în care întrebuințarea cuvintelor se înscrie în mod evident în cîmpul pragmaticii, definiția lexicografică devine o definiție semantic pragmatică [3, p. 249].

Dacă conținuturile diferitor elemente lexicale pot fi definite printr-un tip de definiții, nu este mai puțin adevărat că unul şi acelaşi cuvînt sau unul şi acelaşi sens, poate fi tratat în funcție de contextul explicit (contextul lingvistic sau verbal şi contextul componentelor auxiliare sau extralingvistice) şi de contextul implicit (sistemul lingvistic individual al emitătorului, contextul situațional şi contextul social) ca avînd conținuturi diferite de la o folosire la alta.

Definiția lexicografică este restricția semiotică a sensului cuvîntului, prin delimitări de ordin semantic, sintactic sau pragmatic [3, p. 250]. Această reacție, deşi vizează conținutul, este orientată spre funcționarea cuvîntului în procesul comunicării, precum şi în procesul însuşirii, structurării şi exprimării cunoştințelor.

Încă Greimas [4, p. 7] a lansat conceptul de izotopie care constă în repetarea unei unități lingvistice oarecare şi care este fundamentală pentru analiza discursului, adică a nivelului transfrastic. Greimas se serveşte de conceptul de izotopie încercînd să dea o bază ideii de *totalitate de semnificații* care există într-un mesaj, cu alte cuvinte, un text este alcătuit, fapt intuit empiric, dintr-o sumă de semnificații de nivele diferite; ideea de ierarhie a acestor semnificați este implicită; scopul practic al acestei fundamentări teoretice este facilitarea descrierii semnificațiilor manifestate.

Datorită acestui concept, nivelul frazei este depăşit; prin mijlocirea lui se poate demonstra în ce fel texte întregi se află la nivele semantice omogene, în ce fel semnificatul global al unui ansamblu semnificant, în loc să fie postulat *a priori*, poate fi interpretat ca o realitate structurală a manifestării lingvistice. Prin urmare, izotopia intervine odată cu depăşirea nivelului semanticii cuvîntului, odată cu abordarea studiului elementelor frazei cînd se păşeşte pe domeniul semanticii funcționale, domeniu în care deosebirile de semnificație pot fi mai uşor puse în relație cu elementele ce le generează; la acest nivel, izotopia determină semnificația coerentă, organizarea, structurarea unui plan de semnificație într-o secvență de discurs sau într-un discurs întreg.

Lexiconul ne oferă un model de stocare a grupurilor de cuvinte şi fraze în diferite moduri. Astfel putem forma grupuri de (a) sinonime, (b) antonime sau (c)

cuvinte între care există alte tipuri de relaţii. Lexiconul (Thesaurus) lui Roget, apărut în 1852, a reprezentat un adevărat progres în lexicografie şi semantică. Atenţia autorului era de a produce „un sistem de clasificare a cuvintelor… un catalog al claselor de cuvinte [1, p. 111]. Roget era conştient de valoarea unui astfel de lexicon atunci cînd pretindea că nimic altceva „nu i-ar fi de mai mare ajutor traducătorului".

Dar orizonturile cîmpului semantic sau lexical sînt mai vaste decît cele ale unui lexicon, deoarece în cadrul primului se stabilesc legături între cuvinte pornind nu numai de la (1) postulatele sensului, cum ar fi sinonimia, hiponimia şi antonimia, ci şi de la (2) relaţiile sintaxice în care pot intra (sintagme) şi de la (3) caracteristicele fonologice: sunetul iniţial, rima etc [1, p. 113].

Sintagmele sînt relaţiile formale de bază din lexic – relaţiile sintagmatice dintre unităţi. În general, putem anticipa diferitele combinaţii posibile între unităţile lexicale; unele substantive apar alătur de anumite adjective sau verbe, unele verbe împreună cu anumite adverbe etc.

Orice discuţie asupra sensului cuvîntului duce în mod inevitabil la stabilirea unei relaţii între concepte (rezultatele percepţiei şi organizarea lor în memoria de lungă durată) şi unităţile lexicale (unităţi ce formează o parte din structura codului lingvistic).

Terminologia se diferă de lexicografie prin ceea că ea (terminologia) este mai mult bazată pe concepte decât pe cuvinte fiind legată de anumite domenii specializate. În practică aceasta înseamnă că într-o bază de date terminologică polisemele şi omonimele sunt prezentate aparte, iar sinonimele împreună. Pentru a structura termenii şi conceptele pe care acestea le denotă, se foloseşte un sistem de clasificare. Într-un dicţionar polisemele şi omonimele sunt prezentate împreună, iar sinonimele aparte. În sistemele de clasificare conceptele joacă un rol deosebit: conceptul stă la baza nu numai prezentării datelor terminologice utilizatorului, dar şi la baza procesului şi organizării lucrului terminologic. Într-un sistem de clasificare sunt prezentate relaţiile între conceptele care denotă termenii, iar identificarea conceptelor şi relaţiilor între ele depinde şi de probleme lingvistice. Lucrul terminologiilor se reduce la decodificarea textelor pentru a codifica informaţia terminologică, inclusiv pentru organizarea conceptelor. Anume aici şi se cer mai multe investigaţii.

În prezent, există standarde elaborate în special pentru lucrul terminologic: ISO 704, ISO 860, ISO 1087, ISO 10241 etc. Acestea reglementează procesul de creare a bazelor terminologice prin reguli stricte şi definiţii cu caracter normativ: termenul este văzut ca desemnarea unui concept într-un limbaj specializat printr-o expresie lingvistică; conceptul este reprezentarea mintală a lucrurilor; sistemele de concepte pot fi construite folosind diferite relaţii specificate între concepte (generice, partitive, secvenţiale, temporale, spaţiale, asociative), iar relaţiile între concepte formează baza pentru sisteme de concepte [5].

Natura semantică a fiecărui termen se manifestă graţie caracteristicilor semantice, care trebuie să fie interpretate ca elemente componente a noţiunii corespunzătoare. Concomitent aceste caracteristice semantice sunt elemente de construcţie a cunoaşterii noastre. Ele ne ajută să înţelegem mai bine, în ce mod se prezintă, se ajustă şi funcţionează lumea obiectelor, fenomenelor şi evenimentelor care ne înconjoară. Caracteristica semantică este aceea ce distinge mintal semnificaţiile unui grup de termeni de un alt grup. De regulă,

caracteristicile semantice necesare pentru realizarea sistematizării terminologiei sunt marcate în definiţiile termenilor corespunzătoare [6, p. 107].

Anume analiza definiţiei termenului şi permite determinarea domeniului şi subdomeniului în care acesta este folosit. Definiţia şi este produsul final al analizei conceptelor deoarece ea prezintă esenţa conceptului. Definiţia permite diferenţierea conceptelor şi stabilirea relaţiilor între ele. Conform ISO 12620:1999(E) definiţia este o exprimare care descrie conceptul şi permite diferenţierea acestui concept de alte concepte într-un anumit sistem de concepte [5].

Vocabularul limbajului specializat, sau terminologia ca un agregat de termeni folosiţi într-un anumit domeniu reflectă cunoştinţele relevante acestui domeniu. Pe de o parte, există multe motive pentru a stabiliza termenii, relaţiile de tip termen – concept şi concept – concept, iar pe de altă parte, cunoştinţele omului despre domeniul din care acestea fac parte se schimbă, se îmbogăţesc, evoluează. Aceasta tensiune ce există între progres şi standardizare constituie o problemă pentru terminologi care în activitatea sa cotidiană depun eforturi pentru a compila baze de date terminologice şi a explica cum se schimbă termenii şi conceptele, cum ele apar, evoluează, supravieţuiesc sau dispar. Se observă o sinergie considerabilă între terminologie şi ingineria cunoştinţelor deoarece aceasta prezintă o sursă importantă de investigaţii asupra reprezentării relaţiilor între concepte.

Utilizarea adecvată a terminologiei în mare măsură depinde de înţelegerea corectă a principiilor, motivelor, metodelor şi metodologiilor folosite de către terminologi şi utilizatori.

În linii mari, investigaţiile terminologice pot contribui la investigaţiile lingvistice şi investigaţiile în toate domeniile de creştere şi răspândire a cunoştinţelor. Investigaţiile terminologice pot contribui la şi beneficia din investigaţiile lingvistice, ştiinţa scrierii şi inovării, căutarea şi recuperarea informaţiei. Unele probleme din domeniul semanticii şi pragmaticii limbii pot fi soluţionate datorite creării şi folosirii bazelor de date terminologice bine organizate. Creşterea şi răspândirea cunoştinţelor pot beneficia din studiul neologismelor şi a schimbărilor în utilizarea terminologiei.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Bell R.T. *Teoria şi practica traducerii*. – Iaşi: Polirom 2000.
2. Bantaş A., Croitoru E. *Didactica traducerii*. – Bucureşti: Teora, 1998.
3. Oprea I. *Lingvistică şi filozofie*. – Iaşi: Institutul European, 1991.
4. Greimas A. J. *Despre sens*: *eseuri semiotice*. – Bucureşti: Univers, 1975.
5. ISO 12620:1999(E) – Computer Applications in Terminology – Data Categories.
6. Cijacovschi V., Sudareva O, Popescu A. *Crearea sistemului terminologic lexico-semantic în domeniul de aplicaţie „Economie*" (Manual didactic ştiinţific metodic). – Chişinău: ULIM, 2003.

NINGE LA O MARGINE DE EXISTENȚĂ
(*Reflecții ontologice la un titlu de carte*)

Mihail DOLGAN

(Academia de Științe a Moldovei)

În întreaga poezie contemporană n-am găsit un mai frumos, mai filozofic şi mai visător titlu de carte decât acesta al lui Victor Teleucă – „*Ninge la o margine de existență*” (2002).

Parcă ar trebui să ningă *acolo*, la un colț de lume, ca în poveste, cu fulgi vrăjiți şi vrăjitori, cu fulgi măşcați şi negrăbiți, cu fulgi ce acoperă, în împreunare, albul cu liniştea şi liniştea cu albul – o fi fiind nişte fulgi blagosloviți de către însuşi Cel de Sus fie din prima Ninsoare a Omenirii, fie din Ninsoarea ei cea de pe urmă. Şi, ceea ce e cu totul neobişnuit la V. Teleucă, această ninsoare nu este albă, ci „*albastră*”, căci „zăpada, până la urmă, e totuşi albastră” – au demonstrat-o nu numai savanții, dar şi logica lucrurilor: tot ce cade din albastrul cerului nu poate să nu se coloreze în albastru. Aceeaşi ninsoare a poetului nu e rece, cum normal ar trebui să fie, ci e una „*fierbinte*”, căci existența umană nu poate să nu fie fierbinte, chiar şi atunci când se preschimbă în nonexistență. E drept, fulgii ne înfiorează cu răcoarea lor, care nu este altceva decât o „răcoare existențială”: „*Totul este existență şi totul este nonexistență*”. Mai este ninsoarea lui V. Teleucă una total *muzicală*, izvodită de un pian uriaş, ale cărui clape scot nu atât sunete, cât tăceri albe. Cu degete albe şi lungi, iarna s-a aşezat la pian şi cântă simfonia liniştilor întroienite. Ni se creează impresia că ea, iarna, ar ninge peste existența noastră cu alte existențe devenite nonexistențe, ar ninge chiar cu un fel de ne-murire, cu veşnicie, infinit şi cu … nimicuri (topite). E o ninsoare în timp şi în afara timpului, o ninsoare în spațiu şi în afara spațiului, o ninsoare intrată în sine şi ieşită din sine până dincolo de toate orizonturile. Căci zice poetul: „*E târziu în târziu şi pianul coboară în pian*, *adică muzica în muzică*, „*decembre*”*-n* „*decembrie*” *şi existența nu mai are răbdare*, *se extinde şi ninsoarea începe să vâjâie în hogeagurile destinului meu*. *Deodată observ că ninge de jos în sus din clapele pianului*, *ninge alb din clapele albe*, *ninge negru din clapele negre şi casa mea se umple de un spulber*, *pe jumătate de fulgi albi*, *pe jumătate de fulgi negri şi eu nu mă mai văd*. *De mult m-am prefăcut într-un troian de zăpadă*, *peste care viscoleşte cu fulgi albi şi fulgi negri*, *cu un fel de fulgi pe care sunt scrise nişte fugi muzicale*, *pe care nu le-a descifrat nimeni nicicând la nici un pian din lume*”. Curată halucinație poetică!

Ce-o mai fi însemnând această stranie ninsoare – „*ningere*” (tot atât de infinită ca şi „*plângerea materiei*” a lui Bacovia) – un fel de „ningere” cu vis şi cu dor, „**cu dorul nostru de noi înşine**”, în definitiv, cu durerea de-a fi (căci „dor” de la „durere” provine)?! Un fel de „ningere” cu clarități / clarificări asupra lumii (nu *cum* este lumea, ci *de ce* este) şi asupra propriului nostru *eu* (ce vrem noi de la

noi)?! Un fel de ninsoare cu lumină din lumină şi cu senin din senin sau cu albul pustiului (căci totul se „topeşte" în depărtări, totul devine nimic)?! Raportată la fiinţa umană, „ninsoarea", în viziunea lui V. Teleucă, o mai fi semnificând „încărcare de alb şi descărcare de negru" a sufletului omenesc, „dezrobirea noastră de noi înşine", albul infinit al cosmosului îngheţat, care, paradoxal, „nu înseamnă **nimic** şi în acelaşi timp înseamnă **totul**", pentru că „spală sufletele oamenilor de reziduurile timpului neasimilat". Totuşi, e firesc ca poetul să se întrebe: „*De ce anume «ningere» a fost botezată această cădere de alb în noianul sufletelor omeneşti – imensităţile posibile şi imposibile caracterizate de existenţă la fel prin alb*, *adică prin neexistent*".

Cunoscutul critic literar român Theodor Codreanu, într-un studiu despre V. Teleucă, observa cu pătrundere că „acest mare poet, dublat de un gânditor temeinic, este veşnic bântuit de *nisipurile mişcătoare* ale existenţei în căutarea drumurilor spre Fiinţă" (aluzie la volumul postmortem al autorului „*Improvizaţia nisipului*, 2006"). Oare „ninsoarea" lui V. Teleucă, întroienindu-se şi destroienindu-se, nu reprezintă, în faza finală, aceleaşi „*nisipuri mişcătoare*" ale existenţei omului în timp, spaţiu şi istorie?! Doar – la propriu – pe plaja pustie şi pustiită a Mării ninsoarea, în adevăr, acoperea nisipul sfărâmicios, iar nisipul, răzvrătit, acoperea, la rându-i, zăpada nepriincioasă, amestecându-se şi, într-un fel, „egalându-se".

Fără să vreau, îmi aduc aminte de frumoasa poezie-dedicaţie a lui Gheorghe Tomozei, scrisă la moartea lui Nichita Stănescu, din care reţin doar câteva versuri (între altele, sintagma „*ninge peste* …" era una preferată de către Stănescu): „*Ninge peste limba română*, / *ning oasele lui Mihai Eminescu*, / *ninge lent*, *dumicat* / *şi aerul încărunţeşte-nţelept*, / *capătă zugrăveala Veciei* / *ce încă-i lipseşte* / *şi-l leagă de zăpezile* / *obârşiilor*, *de timpul neîntâmplat şi de dor* … / *Ninge-mă Mihai Eminescu*, / *lasă-mi pe gură fărâme de tine*; („*Mănânc şi plâng*. *Mănânc* …") / *mi-a mai murit un poet*, / *ai mai murit cu un poet* … / *Ninge peste schizuri de litere*. / *Ninge peste limba română* …". Cu adevărat aşa este, cum ar fi spus-o însuşi Stănescu, dacă ar mai fi trăit: **Ningere este totul**! (După tiparul propriu: „*Scriere este totul*"). A afirmat-o însă V. Teleucă, mergând chiar şi mai departe: „**Improvizaţie de nisip este totul**"! Dacă nu chiar **ni-si-pi-re**!

Cum adierile de vânt se joacă ademenitor cu fulgii de zăpadă ai iernii, tot aşa şi Poetul se „joacă" misterios cu cuvântul „**ninge**": „*Nin-ge*, *nin-ge-nin-gere*, *nin-ge-re*, *parcă ar bate clopotele mici ale unei mănăstiri de acum o sută-două de ani în sihăstria unei păduri seculare*, *silaba se naşte spre a se închide şi se închide prin deschidere spre univers*, *spre spirit şi identitatea cuvântului cu sine însuşi*, *nin-ge*, *sunet de argint*, *de sinceritate*, *de credinţă în alb*, *a albului în alb*, *a nonexistenţei în nonexistenţă care dă*, *la rândul ei*, *existenţă*, *căci viaţa se naşte în locul şi momentul când moartea cu moartea se neagă*, *căci filozof a fost în primul rând şi apoi poet cel ce a scris versetul* „*cu moarte pre moarte călcând şi celor din morminte viaţă dăruindu-le*…"

Senzaţia pe care o provoacă dintru început ar fi aceasta: parcă ar „ninge" la „marginea de existenţă" a însuşi poetului, parcă ar „ninge" la „marginea de existenţă" a propriului nostru Eu, parcă ar „ninge" la „marginea de existenţă" a tuturor apropiaţilor şi îndepărtaţilor, adică a ceea ce numim noi *omenire*. Concretizarea prin abstract şi abstractizarea prin concret capătă aici o logodire

cosmică, având proiecţii filozofice general-umane şi general-eterne. „Ninge” nu atât **aici** şi **acum**, cât **pretutindeni** şi **dintotdeauna**; „ninge” nu atât cu fulgi de zăpadă propriu-zişi, cât cu fulgi de materie astrală, cu fulgi de basme şi balade, cu fărâme de timp devenite existenţă; „ninge” cu bucăţi necioplite de infinit sau, mai corect, de „*infinire*” (în terminologia lui C. Noica). Cele două substantive de genul feminin („*marginea*” şi „*existenţa*”) şi verbul la prezentul etern „*ninge*” au menirea să semnifice bucuria albă a procreaţiei cereşti care nu cunoaşte nici început, nici sfârşit, însăşi dăinuirea divină mereu în devenire a spiritului omenesc prin perpetua lui fulguire în neant. Este o „ninsoare” a *depărtatului apropiat* şi a *apropiatului îndepărtat*, capabilă să ne îmblânzească şi să ne îmbuneze, ninsoare care nu vine nici de sus, dar nici de jos, nici dintr-o parte, dar nici din altă parte, ci vine, abundentă şi copleşitoare, din toate părţile dintr-o dată; este o ninsoare „*de devenire întru fiinţă*” (C. Noica), dar şi de dezlegare de fiinţă, ninsoare care presupune „*înzăpezire*”, „*viscolire*”, „*întroienire*” (a se reţine rădăcina dacică de la „Valul lui Traian”), „*infinire*”. Mai mult chiar, după filozoful român, există o „*întroienire în afară*” şi o „*întroienire înăuntru*”, care durează fără capăt, cum fără de capăt durează viaţa şi ne-viaţa: „întroienire” (peste noi) de lucruri şi de fapte, „întroienire” de amintiri uitate şi neuitate, „întroienire” de timpi arşi şi nearşi, „întroienire” de cuget şi suflet, „întroienire” de existenţă scursă şi nescursă, întroienire de „dacism” şi istorie, „întroienire” de împliniri şi eşecuri ş.a.m.d. (aceasta din urmă îl interesează cel mai mult pe V. Teleucă). „Întroienirea” înţeleasă la limită ca proces *formator* (la baza cuvântului se află întăriturile / zidurile de apărare făcute de împăratul Traian), ca „depunere” paşnică a pulberii de stea peste pulberea nemărginită de cernoziom.

Cugetând asupra acestui cuvânt, cu sensurile lui de astăzi, pe care doar Eminescu a ştiut să-l scoată de la „moarte”, Constantin Noica constată: „*…Dacă* „*troienire*” *îşi păstrează în limba noastră sugestiile de inform*, *nu duce neapărat după ea şi copleşirea*: „*M-or troieni cu drag* / *Aduceri-aminte*”. *Te năpădeşte*, *e drept*, *toată bogăţia lumii din afară şi dinăuntru*, *căci ivirea cugetului o dată cu omul*, *a rupt zăgazurile lucrurilor*, *conştiinţa fiind peste tot şi totul venind către ea*. *Dar nu e un blestem*, *în toată revărsarea aceasta peste tine*, *ci poate fi şi o binefacere*. *Aşa cum infinitul în el însuşi îţi era insuportabil*, *dar infinirea era blândă şi bună*, *revărsarea neîncetată a lucrurilor este într-adevăr copleşitoare*, *dar troienirea lor face uneori ca revărsarea să fie blândă şi bună*” („*Cuvânt despre rostirea românească*”, 1987, p. 75). (În paranteze fie spus, V. Teleucă, se pare, cunoştea aceste reflecţii ale filozofului român).

Există o atracţie irezistibilă între negrul verde al existenţei şi albul imaculat al nonexistenţei, primul se vrea de-o veşnicie **acoperit**, se vrea **înzăpezit**, se vrea **întroienit**…

De ce „ninge la o margine …”, şi nu, să zicem, la un „început” sau la un „mijloc de existenţă”?! Să fie oare trecut timpul acestor „ninsori”?! Involuntar, ne vine pe buze expresia „*pe margine de prăpastie*” … Înţelegem ca poetul, ajuns la vârsta senectuţii, să se afle la această ultimă margine de fulguire a clipelor de existenţă ce-i sunt hărăzite. Dar omenirea?! Poate că şi omenirea are o vârstă „îmbătrânită”? Poate că şi omenirea este prevenită să ia măsurile de rigoare, dacă doreşte să fie „ninsă” cu viaţă în preajma prăpastiei ce-o ameninţă?! Până una alta însă, ninge poetic la o margine de existenţă…, la o margine de existenţă în continuu proces de stresare…

După cum bine s-a văzut, titlul de care ne ocupăm nu este o simplă zicere **literală** (şi nici nu poate fi!). El reprezintă trei metafore revelatorii, care descoperă misterele existenței umane; el, titlul „*Ninge la o margine de existență*”, se constituie din trei metafore simbolice cu mari încărcături sugestive, pentru că în ele coexistă sensul propriu cu conotațiile figurate (tot aşa cum creatul coexistă cu noncreatul); mai mult chiar, aceste „imagini” țin locul unor simboluri absolute de maximă concentrație metafizică, ce dezvăluie ascunzând şi ascund dezvăluind nişte adevăruri aproape mistice şi mitice. Dincolo de toate, mai intuim în inspiratul titlu de carte al lui V. Teleucă – „*Ninge la o margine de existență*” un puternic fior de dramatism acut împletit cu un lirism expres, un fel de victorie absolută a sacrului asupra profanului cotropit. Dar aceasta ar fi, la urma cea din urmă, o „victorie” de care s-ar putea bucura *doar* unul Cel de Sus…

…Când te gândeşti că denumirea cărții a luat naştere, aşa cum mărturiseşte însuşi poetul, într-un decembrie întârziat, când, aflat pe malul mării la o casă de creație, umbla singur pe plajele plouate şi ninse ca niciodată ale Masandrei într-o Ialtă pustie, cu sanatoriile şi hotelurile închise, adică se afla într-un spațiu cu totul prozaic şi închis, cu totul pustiu şi în continuă pustiire, pur şi simplu te copleşeşte deschiderea lui totală spre bogăția de sugestii ontice inepuizabile, deschidere spre **interiorul omenesc**, spre acea „dispoziție lăuntrică de unde mi se deschidea un imperiu necunoscut şi ademenitor, un spațiu în spațiu”, cu „ultima lui barieră a timpului”!!! Cu adevărat aşa este: poetul întotdeauna *rodeşte*, *creează*, *autodezvăluind* şi *autodezvăluindu-se* ca însuşi Dumnezeu. Exact ca acele albine măiestre, evocate de el, care, „*pe lângă miere şi ceară, mereu / adună şi o ceară deosebită / din care se fac făclii numai pentru Dumnezeu*”. O „ceară” misterioasă, închegată din „mistere”, din enigmele Lumii şi ale Sufletului Omenesc. Curios lucru, dar „făcliile” lui Dumnezeu făcute din această „ceară deosebită” nu „topesc” ninsoarea de la o margine de existență, ci o fac să se vadă mai bine şi mai multă, o sporesc la nesfârşire, chiar dacă ochiul omenesc ar fi să absenteze. Dumnezeu, în acest caz, şi-ar arăta sie însuşi marea minune ce leagă Cerul de Pământ prin cel mai paşnic şi roditor sărut cosmic.

ASPECTE SEMIOTICE ALE COMUNICĂRII PUBLICITARE

Valentin DOROGAN

(Universitatea de Stat din Moldova)

Summary

As a semeiotic aspect, advertising communication is based on interrelation between several codes and the most important ones are iconic and linguistic codes.

Verb and icon presence in an advertising message represents an imaginary pair text which generates additional senses which are very often symbolically. Each element of this pair plays a certain role in facilitating message perception and, on the other hand, it guides the receiver to select certain associations from the possible chain, in order to make him determine to bye consuming goods which are advertised.

Both image and text specifications are being actualized through their individual lecture. In this way, each receiver interprets the advertising message, especially the connotative one in function of social and individual background.

Astăzi, putem afirma cu certitudine că trăim într-o epocă a comunicării informaţionale şi, implicit, a comunicării publicitare, întrucât constatăm pretutindeni o prezenţă masivă a mesajelor publicitare de diferite tipuri. De aceea, fireşte, interesul pentru cercetarea comunicării publicitare este în permanentă creştere. Actualmente atestăm multiple modalităţi de abordare a publicităţii ca fenomen complex, multidimensional.

Din punctul nostru de vedere, însă, doar abordarea publicităţii dintr-o dublă perspectivă: semiotică şi lingvistică poate oferi o viziune de ansamblu asupra fenomenului în cauză. În spaţiul românesc, până în prezent s-au făcut mai multe cercetări în domeniul semioticii, inclusiv în semiotica publicitară. Vom aminti aici, în special, cercetările efectuate, în diferite perioade de timp, de Solomon Marcus, Ion Corjan, Paul Miclău, Daniela Roventa- Frumuşani, Svetlana Drăgancea, Dumitru Borţun, Silvia Hârnău, dar şi de alţi cercetători. Contribuţiile ştiinţifice ale cercetătorilor români vin să confirme previziunea marelui savant american Charles Morrís care, într-o lucrare apărută în 1946, afirma că „Evoluţia semioticii ca disciplină în sine reprezintă una dintre etapele procesului de unificare a ştiinţelor care vizează, parţial sau în totalitate, semnul. Ea va contribui, în egală măsură, atât la apropierea dintre ştiinţele biologice şi cele psihologice, asociate ştiinţelor socio-umane, cât şi la explicarea relaţiilor dintre aşa-numitele „ştiinţe formale" şi cele „empirice". Şi mai departe: „Semiotica are drept obiect de studiu semnificaţia obiectelor vizuale, precum ar fi pictura, arhitectura, cinematografia, imaginea numerică şi cea publicitară" [1, p. 2].

Într-adevăr, publicitatea încearcă mereu să atragă atenția prin utilizarea combinată a diferitelor tipuri de semne, cum ar fi semnele simbol, semnele cromatice, cele indiciale, iconice, semnele lingvistice ş.a. Cele mai importante însă, pentru o comunicare publicitară eficientă sunt, în opinia mai multor cercetători, semnele iconice (imaginile), semnele simbol şi semnele verbale (din care se constituie *textul publicitar*).

Textul publicitar, după cum arată cercetătorul Ion Corjan, înainte de a întruni caracteristicile unui text publicitar propriu-zis reprezintă o „sintagmă lingvostilistică cu o structură semică triunghiulară: *semnificant*, *semnificat*, *referent*, incluzând informații codificate lingvistic." [2, p. 57]. E de la sine înțeles că această structură triunghiulară este propire şi altor tipuri de texte. Cu toate acestea, triunghiul semic în publicitate joacă un rol diferit de cel interpretat în lingvistică, dat fiind faptul că în comunicarea publicitară semnificantul, semnificatul şi referentul capătă nuanțe semiotice pregnante şi dimensiuni simbolice.

Cert este însă că nu toate tipurile de publicitate fac uz de text. Astfel, în unele machete publicitare sau spoturi publicitare TV textul lipseşte, fiind prezentă doar imaginea şi / sau fundalul sonor. Oricum, limbajul verbal este foarte important şi contează mult cum îl utilizează creatorii de publicitate, întrucât textul în comunicarea publicitară poate „lucra" atât în favoarea, cât şi în defavoarea succesului. Prin urmare, depinde doar de emițător cum combină cuvintele pentru ca, în rezultat, mesajul publicitar să provoace un efect pozitiv, un impact asupra receptorului. Pentru a înțelege un mesaj publicitar, redat printr-un text, trebuie să ținem cont de semantica semnelor lingvistice pe care le manipulează creatorul şi, bineînțeles, de funcțiile acestora.

Comunicarea publicitară, având ca expresie vizuală textul, este una din posibilitățile de bază nu numai de transmitere a mesajului publicitar, dar şi de păstrare a acestuia pe o perioadă anumită de timp. Tocmai menținerea mesajului publicitar în memoria şi conştiința consumatorului constituie unul dintre momentele-cheie. Din acest punct de vedere, poate fi considerată drept reuşită doar acea publicitate a cărui mesaj persistă în spațiul public chiar şi după dispariția publicității generatoare a acelui mesaj.

De cele mai dese ori textul şi imaginea se împletesc pentru a forma un discurs mixt, verbal şi vizual, fiecare păstrându-şi identitatea (L. H. Hoek, K. Meerhoff, 1995: 73) [3, p. 73]. Altfel spus, textul şi imaginea constituie vocea şi reprezentarea vizuală a mesajului publicitar.

Într-un mesaj publicitar, atât textul, cât şi imaginea reprezintă succesul sau insuccesul mesajului în cauză. Totul depinde de creatorul mesajului, de abilitățile acestuia „*de a se juca cu textul şi imaginea*". Abraham Moles, bunăoară, consideră că o imagine nu este inteligibilă decât în măsura în care un receptor vede şi poate să determine nişte universuri. Moles, de asemenea, stabileşte că orice imagine se caracterizează prin două atribute:

- *gradul său de figurativitate* (adică reprezentarea prin imagine a obiectelor sau a ființelor cunoscute prin experiența anterioară);
- *gradul de iconicitate* (ce corespunde gradului de realism al unei imagini în raport cu obiectul pe care-l prezintă) [4, p. 50].

Prin urmare, rezultă că există o dimensiune iconică a obiectelor, iar reprezentarea lor nu este altceva decât procesul de transpunere a acestora într-un

mesaj vizual. Componentele iconice şi cele textuale devin, în cazul comunicării publicitare, elemente complementare generatoare de semnificaţi. Un veritabil creator de publicitate va şti întotdeauna să îmbine armonios textul şi imaginea pentru a suscita atenţia şi interesul, pentru a provoca dorinţa şi a declanşa cumpărarea produsului. De fapt, informaţia vizuală şi cea verbală se susţin reciproc şi aduc un plus de semnificaţie prin alăturarea lor. După cum afirmă, pe bună dreptate, Ion Corjan, structura manifestului publicitar este „o sinteză dintre text şi ilustraţie, dintre legendă şi fotografie, dintre cuvinte şi imagine; marcând transpoziţii vizual-cognitive de la text la imagine, şi invers, în unitate semantico-sintactică a expresiei. Coexistenţa celor două modalităţi poate fi tautologică, dar în nici un caz antagonistă sau aleatorie" [1, p. 20].

Imaginea şi textul, combinate, mai întâi captează, apoi reţin interesul pentru o vreme îndelungată. Este adevărat însă că unii receptori au memoria la imagini mai dezvoltată decât la textul scris şi viceversa. Astfel, importanţa codului lingvistic sau a celui iconic depinde, în mare parte, de particularităţile receptorului. Chiar dacă pentru emiţător receptorii reprezintă un *public ţintă* determinat în baza unor trăsături asemenătoare, fiecare în parte receptorii sunt până la urmă persoane diferite.

Un rol important îl are în manifestul publicitar şi raportul denotaţie / conotaţie. De exemplu, putem întâlni o combinaţie de text denotativ însoţit de o imagine conotativă sau un text conotativ însoţit de o imagine denotativă. În ambele cazuri ponderea elementului vizual şi a celui verbal va fi diferită. Totul va depinde de modul de interpretare.

Mesajul publicitar poate fi compus, de asemenea, dintr-un text conotativ şi o imagine la fel conotativă. În acest caz analiza şi interpretarea lui va prezenta mai multe dificultăţi, mai ales dacă conotaţiile prezente vor fi de natură simbolică.

Urmărind nu atât scopul de a informa, cât, mai ales, de a convinge şi seduce, publicitatea, bazată, în faza ei actuală, pe valenţe psihoafective, recurge, de regulă, la simbol, care, după câte se ştie, are menirea să evoce, să activeze în memorie o idee, o acţiune, o fiinţă, un sentiment, să determine un anumit comportament sau să exprime unele credinţe. În plan istoric, simbolurile sunt strâns legate de religii, mitologii, mistică, ezoterică, ba chiar de practici şamanice la diferite etape ale dezvoltării societăţii umane din timpurile străvechi până-n prezent, lucru despre care a vorbit foarte concludent şi elocvent M. Eliade în numeroasele sale studii.

Prin intermediul simbolicului, producătorii de publicitate creează mesaje latente în stare să pătrundă mai lesne în zonele iraţionale şi / sau instinctuale ale fiinţei umane, în intimitatea ei clandestină, în matricea subconşientului. Prin simbol, discursul publicitar caută să instituie şi, eventual, să cultive anumite idealuri în societate, anumite modele culturale, ba chiar să impună sau „să vândă" nu atât obiecte, mărfuri, cât moduri şi stiluri de viaţă [5, p. 152].

Dându-şi prefect seama de faptul că omul este o fiinţă ce nu poate trăi fără iluzii, producătorii de publicitate se străduiesc să i le alimenteze cu prisosinţă, urmărind, fireşte, în ultimă instanţă, logica negustoriei, realizarea obiectivului prim – vânzarea bunurilor de consum şi obţinerea profitului scontat. Simbolurile publicitare cărora majoritatea dintre noi se închină cu atâta zel, ne oferă, de fapt, o oglindă, mai mult sau mai puţin strâmbă, în care se ascund utopiile lumii contemporane. Astfel, publicitatea se transformă tot mai mult în comunicare simbolică, ceea ce conduce, într-un mod sau altul, la atenuarea dimensiunii

economice a fenomenului ca atare. Având la bază nu atât informarea, cât afectivitatea, multiple practici publicitare încearcă să capteze cumpărătorul prin intermediul unui mesaj mai mult simbolic, decât argumentativ, explicativ.

Nu toate simbolurile însă sunt „exploatate” în egală măsură, deoarece posibilităţile de simbolizare sunt „reglementate” de scara valorică a societăţii. Cu alte cuvinte, întreg ansamblul sistemului simbolic reprezintă un fenomen social ancorat într-o anumită cultură, adică într-un context concret de credinţe, tradiţii, convingeri, ritualuri, sentimente, prejudecăţi, motivaţii etc. Prin urmare, fiecare sociocultură îşi are codurile ei simbolice. De aceea, în unele cazuri, publicitatea „de import”, omniprezentă de altfel, bazându-se pe simbolurile sale, străine contextului nostru sociocultural, nu-şi atinge întotdeauna ţinta.

Cu toate acestea, cercetătorii, care studiază rolul simbolicului în discursul publicitar şi impactul acestuia asupra publicului-consumator susţin ideea că, indiferent de tipul de societate şi de cultură indigenă, publicitatea vizuală recurge, cu precădere, la un set de simboluri esenţiale, prin utilizarea unor elemente fundamentale, cum ar fi: pământ, cer, aer, foc, soare, lună, nisip, vegetaţie ş.a., conotându-se astfel reîntoarcerea la începuturile timpului sacru. Aceste simboluri primordiale ne duc dincolo de semnificaţie, acţionează asupra psihicului uman, fiind încărcate de afectivitate şi dinamism.

O sursă importantă a publicităţii moderne se constituie din marile simboluri universale pe care ni le-a furnizat de-a lungul timpului istoria, arta şi literatura, cum ar fi, de exemplu, Cleopatra, Cezar, Madona, Leonardo da Vinci, Hamlet, Napoleon ş.a. De asemenea, se observă explorarea intensă de către fabricanţii de reprezentări publicitare a valorilor simbolice ale codului cromatic. De obicei, după cum s-a observat, sunt evitate culorile sumbre, închise, care ar putea inhiba, deprima şi, prin urmare, îndepărta potenţialul consumator de obiectul propus. În schimb, sunt vehiculate culorile deschise, dinamizante, provocatoare, ce au menirea de a atrage consumatorul.

În cele din urmă, potenţialul consumator este hipnotizat, se decide să cumpere şi, astfel, devine consumator real.

În concluzie, vom spune că mesajul publicitar reproduce o lume reală, dar în acelaşi timp enigmatică, euforizant mitică, simbolică prin combinarea măiestrită a semnelor iconice, lingvistice şi simbolice.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Morris Ch. W. *Signes*, *languges and behavoir*. – New York, 1946.
2. Corjan I. C. *Semiotica limbajului publicitar*. *Textul şi imaginea*. – Suceava: Editura Universităţii Suceava, 2004.
3. Hoek H. L., Meerhoff K. *Rhétorique et image*. – Amsterdam: Atlanta Rodopi, 1995.
4. Moles A. *Vers une théorie écologique de l'image?* // Tribault – Laulan A. M. *Image et communication*. – Paris: Editura Universitaires, 1972.
5. Roventa-Frumuşani D. *Semiotică*, *societate*, *cultură*. – Iaşi: Editura Institutul European, 1999.

DINCOLO DE CUVÂNTUL BIBLIC – O ABORDARE SEMIOTICĂ A UNUI TEXT DIN SECOLUL AL XVII-lea

Luminița DRUGA

(Universitatea din Bacău, România)

La începuturile istoriei umanității, când vorbirea era încă precumpănitor pragmatico-afectivă, religia a fost o primă formă prin care oamenii au încercat să înțeleagă lumea şi în acelaşi timp, să se înțeleagă cu ea. Odinioară, scrisul era accesibil numai unei minorități. Situația aceasta a fost caracteristică tuturor popoarelor şi nici în cazul românilor lucrurile nu s-au petrecut altfel. Cei care cunoşteau scrisul şi cititul aparțineau fie clerului, fie claselor conducătoare. Într-o epocă în care în diferite țări din vestul Europei condițiile social-istorice şi politice au permis dezvoltarea ştiințelor, a culturii, a literaturii şi a filosofiei, în spațiul carpato-danubian, primele mărturii despre vechimea scrisului în limba națională, atestă date destul de târzii, secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, iar cele mai multe dintre textele păstrate până în zilele noastre aparțin stilului religios. Personalitățile marcante ale culturii române din veacul al XVII-lea sunt, de asemenea, din rândul clericilor care au conştientizat sărăcia vocabularului limbii române, lipsa cărților în limba națională, cărți care să facă mai uşor accesul la informație.

Printre cei care şi-au dat seama de aceste lucruri şi au şi încercat să schimbe câte ceva, lăsând o urmă care va deveni moştenire spirituală pentru generațiile următoare, se numără şi mitropolitul Varlaam al Moldovei, autor al uneia dintre cărțile care au contribuit la unificarea limbii române literare *Cartea românească de învățătură dumenecele preste an şi la praznice împărăteşti şi la svănți mari*.

Activitatea cărturărească a mitropolitului, aplicată la condițiile concrete ale vieții culturale a Moldovei, contribuie, în primul rând, la rezolvarea uneia dintre problemele mari ale vremii şi anume educarea poporului. Varlaam va dărui prima sa carte întregului neam românesc. Este vorba despre *Cazania*, subintitulată *Carte românească de învățătură*, care va apărea la Iaşi, în anul 1643, sub teascul tipografiei de la Treisfetitele, trimisă de către Petru Movilă.

Foaia de titlu anunță o carte românească de învățătură pentru duminicile anului, praznicele împărăteşti şi ale marilor sfinți, tălmăcită din limba slavonă în limba română *cu dzisa şi cheltuiala lui Vasile Voievodul şi Domnul Țărăi Moldovei*, *din multe scripturi tălmăcită*, *din limba slovenească pre limba românească*. Denumirea de *Cazanie* (slv. *kazanije*) vine de la conținutul acesteia şi cuprinde învățături şi predici, scrise şi tipărite cu scopul de a fi citite cu ocazia diverselor sărbători.

Prima parte a *Cazaniei* (382 de file numerotate, cu greşeli, de la 1 la 384 prin litere-cifre chirilice situate în colțul din dreapta sus al foilor) cuprinde 54 de

învățături, începând cu cele ale Triodului, urmate de cele ale Penticostarului şi apoi cele 32 de duminici de după Rusalii. Izvorul principal al acestor cuvântări cu conținut omiletic, liturgic moralizator şi istoric este *Biblia*, sunt pericopele evanghelice care se citesc în fiecare duminică din an, operele marilor dascăli şi părinți ai Ortodoxiei: Vasile cel Mare, Epifanie, Eferem Sirul, Ioan Hrisostomul.

În analiza pe care v-o propunem, menționăm că avem ca suport teoriile despre sens ale lui Greimas (*Despre sens*) şi despre analiza discursului a lui Courtès Joseph din lucrarea *Analyse sémiotique du discours. De l'énonce à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.

Textul ales spre analiză este extras din *Cazania* mitropolitului Varlaam, ediția îngrijită de J. Byck, 1943. Menționăm că am consultat pentru verificare şi unul dintre textele care a fost tipărit la 1643, aflat în custodia bibliotecii municipale „C. Sturdza" din Bacău.

Dumeneca fariseului şi a vamăşului
Evanghelia din Luca în optdzeci şi noaă de capete

Dzise Domnul pilda aceasta:

Doi oameni întrară în beseare că să să roage, unul fariseu, iară altul vamăş. Deci fariseul stătu şi aşea să ruga întru sine: „Doamne, dau ție laudă că nu sămt ca alați oameni apucători, nedirepți, curvari, sau ca acest vamăş. Postescu-mă de daori într-o săptămână şi dau a dzeacea din cât agonisesc." Iară vamăşul sta departe, nu vrea nice ochii să-ş rădice cătră ceriu, ce să bătea în piept şi dzicea: „Doamne, milostiv fii mie păcătosului!"

Iară grăesc voaă că pogoră acesta mai dirept în casa sa, decât acela, că hiecine cela ce să va înălța smeri-să-va, iară cela ce să va smeri înălța-să-va. [1, p. 7]

Sensul unui act de vorbire este dependent de comunitatea în care este făcut acest act şi, în funcție de context, acelaşi discurs poate căpăta semnificații diferite.

Evagheliile au fost şi încă mai sunt citite şi interpretate din mai multe puncte de vedere. Textul pe care îl propunem pentru analiză oferă un interes particular pentru cercetarea semiotică. Problemele semnificării se regăsesc aici în două planuri: pe de o parte, cel al unui text scurt, care poate fi cu uşurință extras din context, iar pe de altă parte, cel al funcției pe care acesta o îndeplineşte în textul evanghelic considerat în ansamblu. În literatura de specialitate se afirmă uneori că discursul teologic este un discurs uşor de înțeles şi de aplicat în practică, însă înțeles de către fiecare într-o manieră proprie şi este centrat pe *manipulare*. În accepție semiotică termenul *manipulare* desemnează relația factitivă (*faire-faire*) conform căreia un enunț care are în centru verbul *a face* generează un altul cu acelaşi verb. Această structură modală are drept particularitate faptul că, deşi predicatele sunt formal identice, *a face*, subiectele celor două predicate sunt diferite, astfel încât avem un subiect manipulator, în poziție de *expeditor* şi un alt subiect manipulat, adică în poziție de *destinatar* [2, p. 109]. Această definiție a fost transpusă de către Courtès în următoarea schemă:

F1{S1---F2{S2---(S3 O)}

Schema poate fi citită astfel: subiectul manipulator, expeditorul S1 face în aşa fel încât (= F1) subiectul manipulat (S2 =) realizează (= F2) *conjuncția* sau, în caz de eşec, *disjuncția* între un subiect de stare (= S3) şi un obiect de valoare (= O). Adaptat la discursul religios, putem afirma că F2 este un *faire* (= a face) de natură cognitivă care, la un moment al discursului, este identificabil cu *a face să crezi*.

În cuprinsul cuvântărilor Varlaam explică textul pericopelor, dând învățături de suflet folositoare, învățături pe care, adesea, le adaptează împrejurărilor, evenimentelor cărora le este contemporan. Introducerea subliniază importanța zilei respective şi atrage atenția ascultătorului asupra temei, care constă în comunicarea pericopei evanghelice şi tratarea ilustrată a textului, prin comparații, asemănări şi imagini plastice şi intuitive, urmată, la rândul ei, întotdeauna, de încheiere sau, altfel spus, în limbaj pedagogic, de fixarea cunoştințelor, dominată de un puternic conținut moralizator, în care autorul insistă ca ascultători săi să şi aplice învățătura respectivă la viața zilnică. În lipsa altei forme de învățământ pentru popor, la jumătatea secolului al XVII-lea, predica a reprezentat pentru români, ca de altfel şi pentru alte popoare europene, un act de progres: *Călătoria noastră în această lume iaste foarte sîrguitoare, ca o apă repede ce cură. Aşa şi noi curăm şi ne apropiem de moarte, şi zilele noastre trec ca o umbră de nour fără ploaie* (p. 370) …*Călătoreşti în această lume cum ai înota pre o mare cu valuri şi cu vînturi rele, unde sunt în toate dzile furtuni de scîrbe… Că cumu-I în mare de înghit peştii cei mari pre cei mici, aşea şi într-această lume cei puternici pre cei neputernici* [1].

Şi în cazania care-i are ca protagonişti pe fariseu şi pe vameş, găsim acelaşi model: prezentarea textului evanghelic propriu-zis şi apoi descifrarea sensurilor mai adânci pe care aceasta le are, încercând să o facă cât mai accesibilă pentru ascultătorii săi şi, mai apoi, pentru cititori, ştiut fiind că Varlam a ținut aceste predici în fața norodului, de la amvonul mitropolitan. „Accesibilitatea este un atribut al comunicării. Comunicarea este trecerea unei informații de la un emițător la un receptor, iar accesibilitatea este putința receptorului de a parcurge cu mintea câmpul semnificativ care se formează între codul sensibil şi informația inteligibilă." [3, p. 161].

Pentru a fi pe înțelesul publicului său medieval, Varlaam recurge la comparații din realitatea care le este foarte cunoscută. Părinții şi dascălii bisericii ortodoxe sunt asemuiți unor împărați care îşi trimit „vonicii la războiu" şi pentru izbândă le promit recompense. Tot astfel şi credicioşii ortodocşi sunt trimişi să lupte cu forțele răului, simbolizate prin diavol, „ucigătorului celui de suflete", iar armele cu care trebuie să se înarmeze un bun creştin sunt „postul şi cu ruga" „şi să-o omorăm cu smerenia". Cele două simboluri ale evangheliei din Luca sunt *fariseul şi vamăşul* care poartă costumul lingvistic al unor valori semantice ca *smerenia* şi opusul acesteia – *mândria*.

Pentru a ne familiariza cu problemele pe care acest text le propune şi cu instrumentele de analiză semiotică, să vedem mai întâi cum se prezintă textul acesta cititorului.

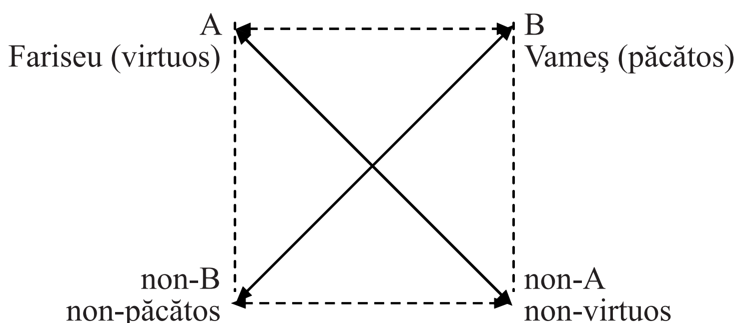
Programul *narativ* al textului pune în scenă succesiv, mai întâi un proces de degradare, al cărui *subiect* este fariseul, şi apoi un al doilea proces, de recuperare care îl are ca protagonist pe vameş şi care realizează starea de joncțiune, ruga devenind subiectul operator al acțiunii simbolizată prin verbul *a face*, pentru cei 2 subiecți. Organizarea narativă asigură coerența elementelor unui fragment în succesiunea logică. Ea legiferează, ordonează trecerea de la o stare inițială către una finală prin intermediul unei transformări. Stările şi transformările acestea pot fi transmise sub forma unor relații între 2 poziții: subiect şi obiect. Pentru a realiza o reprezentare a relațiilor dintre personaje am recurs la modelul structurii elementare a semnificației după A. J. Greimas [4, p. 151]: *careul semiotic*. Greimas considera: „Dacă admitem că axa semantică S (substanța conținutului) se articulează, la nivelul formei conținutului, în două seme contrarii:

S1……………………………………S2

aceste două seme, luate separat, indică existența termenilor lor contradictorii:

S1……………………………………S2

Ținând seama de faptul că S, în urma fixării articulărilor sale semice, poate fi redefinit ca un sem complex ce reuneşte S1 şi S2 printr-o dublă relație de disjuncție şi de conjuncție, structura elementară a semnificației poate fi reprezentat" sub forma unui careu. Conform careului semiotic, relația dintre cei protagonişti poate fi reprezentată astfel:



În care relațiile între contrarii sunt descrise prin linia punctată, iar linia continuă relația între contradictorii. Relațiile de implicație sunt reprezentate de liniile punctate verticale, fără săgeată. „Această structură elementară de semnificație furnizează un model semiotic adecvat pentru a explica primele articulații ale sensului în cadrul unui micro-univers semiotic" [4, p. 174].

Orice sistem comportă, prin definiție, un ansamblu de reguli; ele se definesc pozitiv, dar pot fi definite şi negativ prin ceea ce nu sunt [4, p. 155]. În textul nostru relația de opoziție este *fariseu* (axa relațiilor permise) *vs vameş* (relații excluse). Această opoziție nu trebuie înțeleasă ca antagonism între 2 persoane, ci între două simboluri, implicit a încărcăturii de semnificații, de sensuri pe care fiecare dintre ei le comportă. Izotopia narativă prezintă povestea fariseului şi a vameşului ca o succesiune de evenimente ai căror actori sunt ființe însuflețite care acționează după modele de viață proprii.

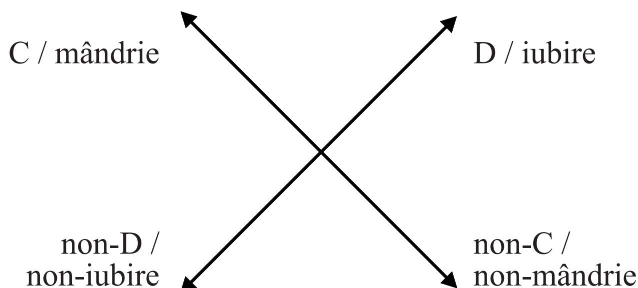
„Regulile de injuncțiune ale unui sistem descriu, prin definiție, compatibilități și incompatibilități (un sistem lipsit de incompatibilități nu ar putea fi ordonat). În raport cu manifestarea, aceste reguli apar ca niște prescripții (injuncțiuni) și, respectiv, interdicții (injuncțiuni negative)” [4, p. 155].

Conținutul opozant al textului se articulează pe două izotopii: cea a cunoașterii și cea a practicii, în care izotopia cunoașterii nu se referă la cunoașterea ca atare, ci la auto-suficiența care poate naște din această cunoaștere și care duce la o depărtare de valorile care constituiau ținta.

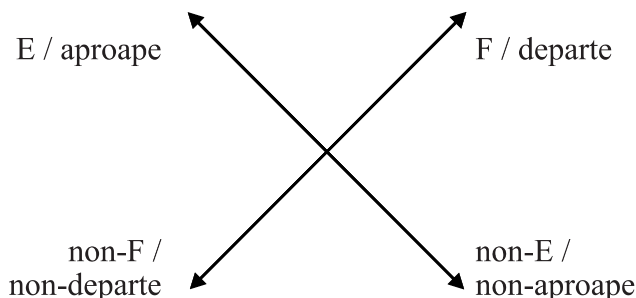
Nu întâmplător fragmentul debutează cu propoziția „*Dzise Domnul pilda aceasta…*”, în care folosirea lexemului *pilda* atrage atenția asupra semnificațiilor pe care această scurtă narațiune le conține. Ceea ce urmează a fi povestit reprezintă o parabolă ce trebuie descifrată, iar învățăturile din ea sunt de urmat. Lexemul *pildă* este de origine maghiară și înseamnă „ceea ce poate servi drept învățătură, drept model de urmat, drept termen de comparație” (*MDA*, s.v.). Sensul acesteia se degajă dintr-un complex de elemente. Mai întâi observăm că textul se prezintă ca un sistem de opoziții binare: *fariseu* vs *vameș*. Această relație antagonică este susținută și de *haina* lingvistică care o îmbracă încă de la primele rânduri. Sistemul binar este determinat lingvistic prin numeralul cardinal cu valoare adjectivală *doi*. La început, cele două personaje sunt caracterizate prin aceleași trăsături semantice, seme: [+ uman], [+ animat], [+egal] din punct de vedere social, oameni, fără nicio altă amprentă, care intră într-o biserică să „se roage”, pentru ca apoi diferențele dintre ei, sugerate prin intermediul pronumelor nehotărâte *unul*, *altul*: *unul fariseu*, *iară altul vameș* să delimiteze mai clar diferențele dintre cei doi pe multiple planuri: social, religios, profesional. Relația sintactică dintre cei „doi oameni” este una de adversitate, deoarece conjuncția *iară* sugerează chiar un contrast tematic. Fariseul se roagă cu mândrie, scoțând în evidență lucruri care să-l așeze, conform ierarhiei pe care singur și-a stabilit-o pe o treaptă superioară, undeva deasupra tuturor. El nu se compară cu *unii oameni*, ci cu restul colectivității. Față de toți ceilalți el apare ca mai bun: „nu sămtu ca alalți oameni apucători, nedirepți, curvari”. În acest punct, în text se conturează o altă serie opozitivă individul împotriva colectivității, fariseul care se desprinde prin însușirile pe care și le atribuie, de comunitatea căreia îi aparține: *fariseu vs colectivitate*. Această nouă izotopie narativă ne permite să distingem în fariseu un „erou asocial”.

Opoziția fariseu-vameș anunțată la începutul textului de către narator este reliefată de către unul dintre actanți, tot fariseul, care afirmă că nu este ca ceilalți oameni „sau ca acest vamăș”, după care face apel la faptele bune pe care le face în timpul săptămânii „dau a dzecea din cât agonisesc”. În textul de la 1643 Varlaam actualizează informația pe care textul o prezintă prin explicitarea unei tradiții pe care o aveau evreii din acea vreme, conform căreia posteau două zile pe săptămână și dădeau bisericii a zecea parte din bunurile pe care le aveau: „*Într-aceaea vremea avea obiciaiul Jidovii de postiia doaă dzile într-o săptămână și da bisericei a dzecea din tot cât avea. Pentr-aceaea și fariseul să lăuda că postește și dă a dzecea lui Dumnedzău din tot cât are*”. Relația de opoziție *fariseu vs vameș* este marcată lingvistic prin conjuncția disjunctivă *sau* care marchează excluderea vameșului din seria celor care i-ar putea sta alături fariseului în

privința faptelor meritorii: „sau ca acest vameş”. Din nou se creează o prăpastie şi mai adâncă între ceea ce ar trebui să facă un fariseu, conform definiției, şi ceea ce face şi spune actorul acestei scene. Fariseul îi osândeşte pe toți ceilalți oameni „se ridică pe sine, prin mândrie deasupra tuturor, încălcând astfel un precept moral al ortodoxismului al cărui practicant fervent se doreşte a fi: *iubeşte-ți aproapele ca pe tine însuți*, în care aproapele trebuie să fie atât străinul, cât şi cel cunoscut. În acest punct textul se articulează pe două noi izotopii: *mândrie vs iubire*, reprezentată de schema:



Pe axa izotopiei D – non-D nu este vorba despre antonimul lexical al substantivului *iubire*, adică *ură*, ci despre nepunerea în practică a ideii de iubire în sensul pe care dogma creştină i l-a dat, adică iubirea pentru cel care îți este aproape. Acest punct de vedere aruncat asupra textului deschide perspectiva unei noi scheme care să cuprindă izotopiile *aproape vs departe*.



Axa E – non-E nu se referă strict la sensul pe care adverbul *aproape* îl are şi care conține semul [+distanță], ci la *a face*, încât nu numai cei care fizic sunt în imediata apropiere, dar şi străinii, cei pe care nu-i cunoşti, să-i simți aproape.

După prezentarea modului în care se roagă fariseul urmează ilustrarea vameşului. El este introdus în planul narațiunii prin intermediul conjuncției *iară* care are rolul de a marca o simultaneitate temporală: „*Iară vamăşul sta departe, nu vrea nice ochii să-ş ridice cătră ceriu*”. Maniera în care cei doi se roagă ne permite să vorbim despre o semiotică a gestualității centrată tot pe o serie opozitivă: *interior vs exterior*. Fariseul „să ruga întru sine”, deşi faptele pe care le enumeră ar trebui să-i aducă laude, însă, aşa cum afirmă Varlaam: „*Lucrurile lui cu adevărat era bune*, *iară gură avu rea*”, în timp ce „ vameşul […] să bătea în

piept şi dzicea „Doamne, milostiv fii mie, păcătosului!”, în care acțiunea de „a se bate cu pumnul în piept” nu trebuie interpretată în sensul unui act nejustificat de orgoliu, de mândrie, ci, dimpotrivă ca un mijloc auto-punitiv prin care vameşul îşi recunoaşte, prin rugăciune numeroasele greşeli.

Opoziția dintre cele două personaje, datorată statului lor social, manierei de a-şi arăta sau nu credința, este adâncită prin evoluția acestora. Şi unul, şi celălalt se roagă, însă nu la fel, şi acest fapt atrage oprobriul, pentru fariseu şi simpatia pentru vameş. Cele două personaje ale pildei au o evoluție inversă, iar fariseul poate fi considerat adjuvant în stabilirea performanței finale a vameşului. Personajele sunt localizate doar, nu şi temporal: *într-o biserică*. Această plasare în atemporalitate le conferă, dacă vrem, calitatea de „model” pentru unul, anti-model pentru celălalt. Valorile pozitive, enunțate cu fățărnicie de către fariseu (smerenie, generozitate, cuvioşenie), definite prin raportare la simbolul „om” sunt manifestate indirect de către vameş. În fața divinității fariseul şi vameşul sunt „doi oameni” care simbolizează două categorii, după cum precizează şi mitropolitul moldovean „*Căci că doaă ceate de oameni sămt în lume*, *adecă direpții şi păcătoşii*”. *Direpții* sunt la început reprezentați de fariseu, iar păcătoşii de vameş. Primul care se roagă este fariseul, care, în ruga adresată divinității, îşi aduce sieşi laude pentru calitățile pe care le are şi pe care, prin categoria socio-religioasă căreia îi aparține, îşi impune să le aibă, iar termenul lui de comparație este chiar vameşul care se ruga, în tăcere, alături. La nivel cognitiv, manipulatorul sau expeditorul, prezintă destinatarului o imagine negativă a competențelor sale, îl denigrează, am putea spune, până în punctul în care cel în cauză va reacționa pentru a oferi despre sine o imagine de „marcă” pozitivă. Avem aşadar o asumare a unor poziții antagonice privite ca roluri actanțiale: fariseu vs vameş. Din acest punct de vedere putem face observația că cele două personaje nu îşi îndeplinesc „rolul” actanțial conform previziunilor lingvistice, 2 oameni intră într-o biserică, iar apoi această binaritate, *2 oameni*, este mai apoi divizată în un *fariseu*: 1. „membru al unei grupări politico-religioase la vechii evrei”, 2.”om ipocrit, fățarnic” (< gr. *φαρισαϊοζ*, prin intermediul sl. *farisĕi*, [5, 3281] sau, după cum explică Varlaam „*într-aceaea vreame fariseii era aleşi dintr-alți oameni pentru postul şi pentru direptatea ce avea*, *şi era cinstiți şi lăudați de oameni buni*” şi un *vameş* „dregător însărcinat de domnitor cu încasarea veniturilor vămii” (< magh. *vamos*), explicat în textul de la 1643 drept: „*vamăşii să chiema ceia ce cumpăra veniturile domnilor şi le precupiea* […] *Fiiară sălbatecă iaste vamăşul*.”

Personajele pot fi grupate prin contrast prin trăsături care să-i apropie sau să-i opună: putem vorbi despre *trăsături socio-profesionale* (ambii aparțin aceleiaşi comunități, unul este foarte respectat în sânul acesteia, constituind un model demn de urmat, celălalt se află la polul opus), dar şi despre trăsături *geografico-religioase* care îi pot apropia sau nu (şi fariseul şi vameşul au aceeaşi religie, intră în aceeaşi biserică cu scopul de a se ruga aceleiaşi divinități). Astfel, prin evoluția lor, cele două personaje vor fi redefinite. Fariseul devine cel mai puțin apropiat de perspectiva de a fi primit în „casa” cerească, prin maniera în care aplică două verbe *a şti* şi *a face*, ilustrând, astfel, sensul figurat al lexemului *fariseu* „om fățarnic, ipocrit, prefăcut”. Rolul învățătorului este de a coordona,

din umbră, de a „croi” prin cuvinte, de a exercita, astfel, o influență, nu asupra acțiunii pragmatice a celor din jur, ascultători sau cititori, ci asupra competenței lor modale, adică cum să facă.

Mesajul transmis în finalul textului prin jocul dintre a fi smerit şi a se înălța „*cela ce să va înălța smeri-să-va*, *iară cela ce să va smeri înălța-să-va*” lasă vacant postul de destinatar al acestui „cuvânt” transmis prin parabolă. Scheletul textului ar putea corespunde unui alt text, cu alți protagonişti, în alte împrejurări şi de aici şi valoarea moralizatoare. Oricare dintre ascultători sau cititori va fi fost cândva fariseu sau vameş şi, astfel, parcursul narativ poate fi descompus în *performanță* şi *competență* corespunzătoare.

O altă caracteristică importantă a textului o constituie simetricitatea pe care i-o conferă aproximativa identitate între început şi final. La începutul textului, cuvântul cheie era „oameni”. În final, folosirea unui alt pronume din categoria pronumelor nehotărâte, alături de „unul, altul” şi anume „hiecine”, variantă palatalizată arhaică, specifică variantei literare nordice pentru „fiecine” cu sensul „oricine”, trimite la imaginea generică a omului.

Pentru cititorul de astăzi al textului nu pot trece neobservate „petele de culoare” care dau frumusețe şi plasticitate textului. Limba în care îşi scrie textul mitropolitul moldovean este presărată cu arhaisme derivative: „nedireptu”, morfologice: „daori”, fonetice: „vamăş”, cu rostirea dură a labialei, „smeri-să-va”, „să bătea”, care notează velarizarea consoanei „s”.

Analiza textului *Cazaniei* pune în valoare noi valențe ale personalității mitropolitului moldovean, singurul candidat la scaunul patriarhal din Constantinopole, pe care l-au dat românii. Cu abilitate de semiotician, ştie să pună accentul pe acele cuvinte şi situații din care textul pare să renască într-o altă formă, făcându-l cât mai accesibil pentru cei pe care îşi doreşte să-i învețe, tălmăcindu-le învățăturile lui Hristos, căci în Evul Mediu, predica a fost pentru români o sursă de învățătură.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Varlaam. *Cazania*, ed. J. Byck. – Bucureşti: Editura Fundației Regale, 1943.
2. Courtés J. *Analyse sémiotique du discours*. *De l'enonce à l'enonciation*. – Paris: Hachette, 1991.
3. Wald H. *Ideea vine vorbind*. – Bucureşti: Editura „Cartea Românească”, 1983.
4. Greimas J., Algierdas. *Despre sens*, Text tradus de Maria Carpov. – Bucureşti: Editura Univers, 1975.
5. Ciorănescu Al. *Dicționarul etimologic al limbii române*. – Bucureşti: Editura Saeculum, 2001.

LIMBAJUL RELIGIOS-FILOZOFIC ÎN SCRIERILE LUI ANDREI PLEŞU

Nicolae FELECAN

(Universitatea de Nord din Baia Mare)

Sintagma limbaj religios-filozofic din titlul acestei lucrări se referă, deopotrivă, la termenii religioşi şi filozofici, dar şi la felul discursului folosit în tratarea unor subiecte predilecte de către Andrei Pleşu.

Am ales acest scriitor din mai multe motive, între care principale sunt două: aparține generației actuale de scriitori şi filozofi români şi, în al doilea rând, este un etalon al scriiturii actuale, artistice şi filozofice româneşti. Ca urmare, şi limbajul utilizat se caracterizează prin particularități demne de o analiză lingvistică. În primul rând, vocabularul penetrează toate segmentele cunoscute: uzual, familiar, popular, neologic şi, mai cu seamă, tehnic şi ştiințific.

În studiul de față ne vom opri asupra volumului *Despre îngeri* [1], care nu este altceva decât o suită de eseuri filozofice[1] privitoare la o temă teologică, angelologia sau ştiința despre îngeri[2], puțin tratată în literatura de specialitate din țara noastră. Cartea continuă, într-un fel, tema din *Minima moralia*, o „etică a intervalului", „un spațiu al îngerilor", care „sunt, în plan ontologic, reflexul firesc al spațiilor intermediare" (p. 7).

Înțelegerea profundă a textului angelologic implică cunoaşterea temeinică a noțiunilor cu care autorul operează şi apoi familiarizarea cu terminologia folosită, fiindcă, nu de puține ori, Andrei Pleşu apelează la noțiuni şi termeni existenți în limbi precum greaca veche, latina ori germana, pe lângă unii din arabă, frecvent întâlniți în text. Prin urmare, am considerat că se impune atragerea atenției asupra unora dintre ei şi chiar precizarea valorii lor în contextele folosite, idee care nu e deloc nouă. Ea se găseşte şi la un teolog ca Grigore din Nysa (335–394)[3], care, încă în secolul IV, afirma: „Ce câştig putem să obținem din abundența de cuvinte, dacă nu ni se explică semnificația lor?" [3, p. 133].

În cele ce urmează vom încerca să investigăm şi să explicăm unele noțiuni prezente în cartea amintită. Ca puncte de sprijin în demersul asumat, scriitorul porneşte de la analiza următoarelor noțiuni: ***intervalul***, considerat drept „lume

[1] Prima parte a cărții, o „introducere în angelologie", e o selecție, prelucrată a notelor de curs ținut la Facultatea de Filozofie în 1992 şi 2001. A doua parte preia, pentru a specifica sau adânci, teme din prima parte, sau deschide teme noi, vezi *Despre îngeri*, *Cuvânt înainte*, p. 7-13.

[2] „Problema îngerilor e interesantă şi teologic, şi filozofic, şi existențial", p. 18.

[3] Grigore din Nysa, Sfânt din Cesareea Capadociei, a ajuns Episcop de Nysa. A fost un mare teolog mistic şi a luptat contra arianismului, cf. *Le Petit Larousse illustre*, Paris, Larousse, 1998.

a îngerilor”, ***imaginalul***, „spaţiul în care se descompune, după exit, experienţa noastră sufletească” (p. 75) şi *raportul dintre* ***corporal / necorporal***. Pentru elucidarea acestora, Andrei Pleşu apelează la o mulţime de termeni tehnici de strictă specialitate filozofică şi teologică. Se adaugă apoi numeroase neologisme, dar şi nenumărate creaţii proprii, toate pigmentate, pe alocuri, cu expresii şi cuvinte din franceză şi engleză, precum şi cu termeni populari ori familiari, care au menirea de a relaxa un discurs, prin natura subiectului, ermetic.

Aşadar, **intervalul**, termen cu etimologie multiplă (din fr. *intervalle*, it. *intervallo*, lat. *intervallum*), este definit drept „o lume intermediară, psiho-spirituală, la care avem acces printr-o facultate specială, „imaginaţia activă”. La cele două extreme există, într-o parte, „lumea sensibilă”, „lumea de aici”, la care avem acces prin percepţia senzorială”, iar la cealaltă parte este „lumea de dincolo”, „cerul suprem al Inteligenţei, obiect al Intelectului pur” (p. 58). În alţi termeni, e vorba de o lume a universalului concret (a senzaţiilor), o lume a universalului logic (a ideilor) şi o lume a universalului „metafizic” (a „imaginilor”). Schema aceasta se regăseşte, în plan microcosmic, în triada *corp – suflet – spirit*, unde sufletul ocupă un loc de mijloc între corp şi spirit (p. 57).

În textele de specialitate, **intervalul** sau **inter-lumea** de care e vorba, capătă şi alte denumiri simbolice, precum: „**Ţara lui non-unde**”[1], ceea ce nu înseamnă „ţara de nicăieri”, ci ţara ce nu poate fi localizată în termenii spiritualităţii curente, aşadar un teritoriu care nu răspunde la întrebarea *unde?*; **„Al optulea climat”,** primul după cele „şapte climate” care divizează pământul originar[2]; **„Centura de smarald”,** dincolo de care se află „cele 70000 de universuri ale sufletului”[3]; **„Insula verde”; „Cetatea perfectă”** (Hurqalya)[4]; „**Barzakh”** („istm”), care ilustrează foarte bine aspectul ei de ţinut median, de „teritoriu de legătură”; „**Ţara de dincolo de Muntele Qaf**”, fiindcă acesta este considerat ca fiind axa lumii, locul prin care se poate ieşi, pe verticală, din graniţele lumii pământeşti; „**Mundus imaginalis**” sau „**Imaginalul**” (p. 58-61).

Termenul **imaginal** nu apare în dicţionarele româneşti curente, dar prin *The Encyclopedia of Religion* [4, p. 109-114] şi articolul *The Imaginal*, semnat de Gilbert Durant, intrăm în sfera sa de cuprindere. Mai întâi, Andrei Pleşu sugerează, pentru o bună înţelegere a semnificaţiei, o etimologie a sa. **Imaginalul** sau **Mundus imaginalis** induce deosebirea fundamentală între **imaginar** „plăsmuit de imaginaţie; închipuit, nereal, fictiv” şi **imaginal** „cunoscut prin imagine”. Din unghi filologic, decalcul e riguros plauzibil. Aşa cum **origo** dă şi **originar** şi **original**, **imago** poate da, la rândul lui, perechea amintită, **imaginar** şi **imaginal** (p. 59).

„Lumea imaginală e un plan de reflexie între lumea spiritului şi cea a materiei, sau, pe alt palier, între Dumnezeu şi oameni” (p. 63). Pentru a o putea înţelege, scriitorul ne oferă „metafora oglinzii”, „căci ceea ce vedem în oglindă

---

[1] Sensul literal al *u-topiei*, după persanul *Na-koja-Abad*.

[2] „Climatul” s-ar traduce în latineşte prin *orbis*.

[3] Smaraldul nu e ales la întâmplare. Verdele său e „la mijloc” între negrul lumii corporale şi auriul Inteligenţelor separate.

[4] Termenul tehnic arab este *alam al-mithal*, desemnând o lume a cunoaşterii „imaginative”.

nu e nici fantasmă, nici ființă aievea. Apariția din oglindă nu e tot una cu ființa noastră concretă, dar depinde esențialmente de „apariția” noastră, se produce numai dacă ne aşezăm în fața ei şi dacă privim spre ea” (p. 63).

Cu lumea imaginală, a îngerilor, se ajunge la o noțiune în care binomul corporal / necorporal nu funcționează şi, întrucât româna nu are un termen adecvat pentru a o exprima, autorul foloseşte termenii întâlniți în bibliografia de specialitate: **caro spiritualis** sau **Geistleiblichkeit**, **spissitudo spiritualis** „un soi de densitate diafană”, **apparentiae reales** „apariții”. Pentru ca şi aceştia să fie înțeleşi, se apelează la textul biblic: *Et Verbum caro factum est*, spune Sfântul Evanghelist Ioan. Citând mai departe din Evanghelia după Luca, autorul redă pasajele cu cei doi ucenici ai lui Isus, care merg abătuți spre Emaus şi, deodată, îl întâlnesc pe Învățătorul lor înviat, dar nu-L recunosc. Isus apare şi la Ierusalim dinaintea tuturor ucenicilor, iar aceştia se sperie crezând că văd un duh. El, ca să-i liniştească, le spune: *Eu sunt*, *nu vă temeți*!, iar apoi, ca să-i convingă că nu e duh, mănâncă împreună cu ei peşte şi miere. E limpede că trupul Celui Înviat e trup adevărat (*Pipăiți-mă şi vedeți*: *un duh n-are nici carne*, *nici oase*, *cum vedeți că am eu*). Şi totuşi *ceva e altfel*, după cum *altfel* decât de obicei va fi arătat Christos şi în episodul Schimbării la Față: „s-a schimbat înfățişarea Feței”, spune acelaşi Evanghelist. În ambele cazuri, ucenicii au o experiență distinctă de senzorialitatea curentă, un amestec de luciditate şi extaz, de văz şi viziune. Ei văd corpul lui Isus, dar văd „corpul slavei” Sale, înțeles ca trans-substanțiere a corpului fizic obişnuit. Deci, „corpul slavei”, ar fi în româneşte, expresia pentru noțiunea numită prin sintagmele latine de mai sus sau prin germanul **Geistleiblichkeit** [1, p. 67-68].

Apelul la o terminologie de specialitate străină – greacă, latină, arabă, germană – ar putea fi interpretat şi ca o „sermonis egestas” („o sărăcie a limbii”), de care se plângea şi poetul latin Lucretius, atunci când scria poemul filozofic *De rerum natura*, dar şi ca o intenție de deprindere a cititorului cu o terminologie existentă în lucrările de specialitate, care–i este familiară scriitorului filozof Andrei Pleşu.

Pentru a ne convinge de acest aspect, oferim în continuare o listă cu asemenea cuvinte:

Termeni şi expresii eline: *agonia*, *analogon*, *anapausis*, *anghelikos*, *angelos*, *apotaxis*, *archon*, *boethos*, *daimon* (*daimones*, *daimonion*), *dia-ballein*, *didascalos*, *dynameis*, *enkrateia*, *epimeletes*, *episcopos* (*episcopoi*), *ephoros*, *isanghelia*, *isanghelos*, *Logos*, *logothetes*, *meson* (*to*), *metanoia*, *metaxy*, *monos*, *nepsis*, *nomeus*, *nous*, *ortopraxia*, *paidagogos*, *paidonomos*, *parousia*, *phantasia*, *phylax* (*phylakes*), *phruros*, *poimen*, *polis menousa*, *prostates*, *kenoza*, *synanthropia*, *theorein*, *theoretikos bios*, *Theos*, *tis physis alle*, *topos*.

Termeni şi expresii latine: *ab initio*, *alter ad alterum*, *alter ego*, *angeli assistentes*, *angeli administrantes*, *angeli custodes*, *angeli nuntii*, *angelica concordia*, *angelus interpres*, *angelus novus*, *astrum in homine*, *caelum*, *caeli aula*, *caro*, *caro spiritualis*, *cella*, *celo*, *coagula*, *cognitio matutina*, *cognitio vespertina*, *creatio secunda*, *custodia particularis*, *custodia universalis*, *essentialis motus intellectualis*, *fide*, *fidei proxima*, *forma*, *genius albus*, *genius niger*, *habitus*, *imaginatio vera*, *imago*, *imitatio*, *imitatio angeli*, *imitatio Christi*, *in extremis*, *malitia angelica*, *materia prima*, *membra disjecta*, *mundus archetypus*, *mundus imaginalis*, *musica coelestis*, *musica humana*, *musica mundana*, *musica perennis*,

mutatio nomini, *negatio*, *non serviam!*, *nunc stans*, *oculus cordis*, *orbis*, *ordo*, *origo*, *pax messianica*, *pedissequi animarum*, *perfectissimus cubus*, *praemium accidentale*, *praemium essentiale*, *providentia specialissima*, *quintesentia*, *saltem theologica certa*, *scintillae*, *sententia communis*, *solve*, *spissitudo spiritualis*, *sui generis*, *terra lucida*, *testes humanorum actuum*, *tuba*, *tutelares*, *unitas ordinis*, *Verbum*, *vestigium*, *visibilia et invisibilia*, *vita angelica*.

Termeni şi expresii de origine arabă: *alam al' khayal*, *alam al – mithal*, *barzakh*, *El – Arsh El – Muhit*, *Er – Ruh*, *fereshteh*, *Ghayath-al-Hakim*, *hadith*, *Hurqalya*, *Jabalqa*, *Jabarsa*, *malak*, *mal' ak Jahveh*, *Malakut*, *mi' rafah*, *mi' raj*, *mithal*, *molk*, *Na-koja-Abad*, *Olam Hademuth*, *shari' ah*, *tari-qah*.

Termeni de origine germană[1]: *Anwesenheit*, *Aufgabe*, *Aufhebung*, *Bild/ein-bilden*, *Dasein*, *Einbildung*, *Einbildungskraft*, *ein eitel Bildung*, *Er-innerung*, *Fur-Wahr-Halten*, *die Gabe*, *Geborgenheit*, *Geistleiblichkeit*, *Geschehen* (*das*), *Gestalt*, *Meditationsbild*, *Miteinandersein*, *Phantasey* (*Die*), *Sich etwas einbilden*, *Vorhandeisen*, *Vorstellen*, *Vorstellung*, *Vorstellungskraft*, *Weren*, *wirken*, *wirklich*, *Zuhandensein*.

Prezentarea acestor liste este departe de multitudinea termenilor tehnici folosiţi de Andrei Pleşu în dezbaterea pe care ne-o propune în legătură cu angelologia. De aceea ne propunem să oferim şi o listă a cuvintelor şi expresiilor filozofico-teologice[2] utilizate de scriitor[3]: *agonic*, *agonie*, *anagogie*, *angelofanie*, *angelologie*, *ascet*, *ascetic*, *asceză*, *calea*, *canon*, *călugăr*, *cer*, *chilie*, *comuniune*, *corp*, *corporal*, *corpul slavei*, *daimon*, *demonologie*, *desăvârşire*, *dihotomie*, *duh*, *duhovnicesc*, *dumnezeiesc*, *Dumnezeu*, *egolatru*, *epifanie*, *epifenomen*, *epistemologie*, *etic*, *etică*, *ezoteric*, *ezoterism*, *existenţă*, *extaz*, *fenomenologie*, *fiinţă*, *holist*, *imaginal*, *imaginaţie*, *indicibil*, *intelecţie*, *intelecţiune*, *interval*, *Israel*, *iubire*, *iubire spirituală*, *înger*, *înger păzitor*, *metafizică*, *metanoia*, *metanoietic*, *mirean*, *mistagogie*, *monah*, *necorporal*, *nimb*, *numenologie*, *ochi interior*, *lumea angelofaniilor*, *lumea imaginală*, *lumea spiritului*, *parusia*, *păcat*, *păcat angelic*, *phantasia*, *pragmatism*, *proximitate*, *kenoză*, *real*, *regn*, *rugă*, *rugăciune*, *sapienţă*, *scepticism*, *sfânt*, *sistem*, *soteriologie*, *sufism*, *suflet*, *taină*, *teofanie*, *teologie*, *transcendent*, *transcendenţă*, *transfigurare*, *veghe*, *vectorialitate*, *virtual*, *Vohodul mic*. Menţionez faptul că sensul unora dintre aceste cuvinte este menţionat de scriitor ori se deduce din context. Pentru altele se impune cercetarea unor dicţionare de specialitate.

Trecând peste acest aspect, important şi prin faptul că terminologia filozofico-teologică românească se îmbogăţeşte şi se nuanţează, adăugăm o altă listă de cuvinte rare şi creaţii noi, pe care Andrei Pleşu le utilizează cu

---

[1] Se pare că Andrei Pleşu simte o adevărată plăcere să folosească terminologia germană. Două situaţii trimit direct la acest aspect: „Până la urmă trebuie să dăm dreptate limbii germane", „Daţi-mi voie să recurg din nou la virtuţile limbii germane" (p. 56, 78).

[2] Nu am considerat că trebuie făcută o separaţie a acestor domenii, fiindcă, în mare măsură, termenii teologici, în afara celor care vizează aspecte concrete legate de cultul religios, sunt tot filozofici.

[3] Fac specificarea că unii dintre ei sunt încetăţeniţi în română ca termeni tehnici în forma pe care o au şi în limba de origine.

o nedisimulată fervoare: **abstractorie** („*Alături de făuritorii de sisteme şi de abstractorii de chintesenţe, mai există fabricanţii de utopii,…*”, p. 177), **amuşinare** („*mirosul e de negândit fără intimitatea amuşinării.*”, p. 151), **anglobant** („*interiorul devine anglobant, învăluie exteriorul*”, p. 74), **animic** („*fluiditate animică*”, p. 223), **apofatism** („*îngerii nu par să fie ilustrarea cea mai convingătoare a apofatismului*”, p. 183), **apter** („*a vieţui mecanic şi apter*, p. 131), **argumentabil** („*Există chiar teologi…dispuşi să acorde respectul cuvenit existenţei, argumentabile scripturar, a îngerilor,…*”, p. 93), **asignat** („*protejat asignat*”, p. 93), **avicennian** („*Angelologia avicenniană aminteşte şi ea de un „înger al Feţei celui sacrosanct*”, p. 258), **captabil** („*Îngerul şi omul sunt imaginile alternative ale aceleiaşi realităţi, niciodată captabile deodată*”, p. 226), **concrescut** („*Suntem concrescuţi pe aceeaşi tulpină ontologică*”, p. 105), **con-suna** („*Organizaţi ierarhic, ei (îngerii) con-sună pe mai multe niveluri*”, p. 164), **cordialmente** („*Un text scripturar e bine citit atunci când el îţi devine, în final, cordialmente străin*”, p. 233), **corporeifica** („*Necorporalul are, prin definiţie, resurse pentru a se corporeifica*”, p. 228; „*…speranţele se recorporeifică*”, p. 70), **cosmiciza** („*Interiorul*” *dumnezeiesc … se „cosmicizează*”, p. 78), **deicid** („*erou răsvrătit, eventual deicid, întruchipând una din feţele evreităţii vechi*”, p. 242), **denegândit** („*Una din funcţiile îngerului – ca fiinţă intermediară – e, nu întâmplător, şi aceea de a vizualiza nevăzutele, de a conferi denegânditului pregnanţă intuitivă*”, p. 79), **destinal** („*există o marcă destinală*”, p. 170), **destrupat** („*Îngerul păzitor, un prieten ceresc, un fel de variantă diafană, destrupată*”, p. 104), **eboşă** („*Îngerul e al tău şi totuşi străin de tine:…este varianta ta îmbunătăţită, mai reală, într-un sens, decât eboşa care eşti.*”, p. 71), **epura** („*După Descartes, speculaţia occidentală a pierdut – cu unele excepţii – dimensiunea angelică a lumii, fără a recupera, măcar, epura ei arhetipală*”, p. 203), **esenţialmente** („*Apariţia din oglindă nu e totuna cu fiinţa noastră concretă, dar depinde esenţialmente de apariţia noastră*”, p. 63), **evreitate** („*feţele evreităţii vechi*”, p. 242), **fizicalitate** („*intelectul e un înger, dotat însă cu simţuri, aşadar cu fizicalitate*”, p. 225), **fumisterie** („*nu vă propun o fumisterie*”, p. 49), **haptic** („*Accesul la lucruri situate dincolo de orizontul haptic*”, p. 151), **idealmente** („*Idealmente, omul religios ar trebui…să nu piardă contactul cu registrul atotîntemeietor al transcendenţei*”, p. 156), **ignar** („*Puţini sunt îndrăgostiţii, oricât de ignari, oricât de atei*”, p. 192), **inapartenţă** („*Călugărul este un campion al inapartenţei, al neînregimentării, al rezistenţei la mistificare*”, p. 131), ***inargumentabil*** („*calitatea indicibilă a iubirii „celeilalte” , imposibilă şi inargumentabilă*”, p. 196), **inavuabil** („*Viaţa noastră e plină de derapaje, de minciuni, micimi, vicii, gânduri inavuabile, turpitudini de toate calibrele*”, p. 194), i**nclasabil** („*omul tradiţional abordează cu o ameţitoare îndrăzneală problema inevidenţei, a nevăzutului şi a inclasabilului,preferând să forţeze înţelegerea*”, p. 97), **inconturnabil** („*El ne stă, îngereşte, în preajmă, discret, dar inconturnabil*”, p. 105), **increat** („*energii increate*”, p. 180), **indefinitate** („*Cerurile sunt locuite de o indefinitate de creaturi complicate*”, p. 23), **indicibil** („*calitatea indicibilă a iubirii*”, p. 196), **indiscernabil** („*(concertul cosmic) a devenit un mediu sonor indiscernabil*”, p. 163), **indistinct** („*Până să devin conştient de spectacol, totul reintră în indistinct*”, p. 181), **inefabil**

(„*Numai lumea îngerilor îngăduie lui Dumnezeu să se exprime rămânând inefabil*”, p. 257), **intlectualmente** („*ochiul e apt să capteze senzaţia cea mai preţioasă şi intelectualmente cea mai pură”*, p. 151), **inteligibil** („*Îngerii fac trecerea de la atemporalitate la timp, sunt arhetipurile nevăzute ale vizibilului, inteligibilele preexistente universului sensibil*”, p. 201), **inobservabil** („*Îngerul te extrag, …adesea inobservabil*”, p. 182), **intimisim** („*Apropierea intimisimă a îngerului păzitor de clientul său seamănă cu o îmbrăţişare de dragoste*”, p. 106), **inumanitate** („*ura inter-etnică, deriva temporară a câte unei naţiuni înspre inumanitate*”, p. 167), **irepresibil** („*Trebuie să mă pot sprijini pe altceva … pentru a tempera irepresibila mea (noastră) pornire adversă*”, p. 195), **lansaj** („*Ea (protecţia) este creatoare, anticipativă, ofensivă: nu clopot izolator, ci lansaj, vectorialitate*”, p. 108), **mandorlă** („*Corpul e înconjurat de interioritatea lui ca de o mandorlă*”, p. 74), **masificare** („*Călugărul este un campion … al rezistenţei la masificare*”, p. 131), **mediumnic** („*pasiune mediumnică*”; „*posesiune mediumnică*”, p. 197, 257), **monumentalizat** („*Departele monumentalizat te ţintuieşte locului*”, p. 255), **morfolog** („*Ce ar avea de spus…acest text unui morfolog de talia lui Vladimir Propp?*”, p. 234), **mundan** („*Lipsit de culorile şi de multiplicitatea mundană… el (deşertul) oferă o foarte palpabilă experienţă a neantului*”, p. 143), **necesarmente** („*Ca proiecţie, protecţia e necesarmente vestitoare*”, p. 108), **nesistematizabil** („*nu se poate interzice inteligenţei să se confrunte cu scandalul cotidian al unei nereguli ubicue, al unei malignităţi nesistematizabile*”, p. 207), **nicasian** („*Şi versiunea islamică, şi cea nicasiană culminează cu o pierdere de sine*”, p. 197), **obnubilare** („*Veghea fizică e obnubilare onirică şi viceversa*”, p. 186), **obsesional** („*O piedică în calea protecţiei îngereşti este exerciţiul egolatru, obsesional şi stângaci al protecţiei de sine*”, p. 109), **ogivă** („*Porţiunea prăbuşită a unui pod sau traseul absent al unei ogive numai parţial desenate sunt inexistente*”, p. 54), **paradoxalmente** („*Paradoxalmente, privilegiul ontologic al omului e …tocmai posesiunea unui corp…*”, p. 34), **pascalian** („*rană pascaliană*”, p. 242), **paulin** („*Demonologia paulină…*”, p. 210), **pusilanimitate** („*Grija meschină de sine expune la trufie, suficienţă şi pusilanimitate*”, p. 109), **rutinier** („*(Îngerul) nu e transferabil, rutinier, altei persoane*”, p. 106), **senzoriu** („*oamenii care se rup de senzorii…*”, p. 222), **sermoniza** („*Discursul îngeresc evită pletora dăscălitoare, preferând să contamineze tăcut, ca o adiere, decât să sermonizeze*”, p. 109), **situabil** („*Fără contur, fără componente distincte, precis situabile,…,orice lume sucombă în abstracţiune*”, p. 175), **soporific** („ *cadenţă soporifică, atotnivelatoare*”, p. 255), **stafaj** („*Deşertul e, …, lumea comprimată, dezgolită, fără ornamentica înşelătoare a stafajului ei social*”, p. 144), **stranietate** („*A fi familiar cu un astfel de text e a fi receptiv la ceea ce el ascunde, a învăţa să trăieşti cu stranietatea lui*”, p. 233), s**ublimitate** („*Tabloul acesta al lumii păcătuieşte totuşi prin sublimitate*”, p. 164), **subtilisim** („*distincţia aceasta subtilisimă dintre bine şi rău*”, p. 214), **teologhisi** („oricine teologhiseşte, încearcă….”), **trezvie** („*Veghea devine astfel trezvie, vigilenţă spirituală, beatitudine neodihnită*”, p. 153), **turpitudine** („*turpitudini de toate calibrele*”, p. 194), **umid** („*sentimentalism umid*”, p. 218), **umilitate** („*Noutatea aiuritoare a Noului Testament derivă din aducerea*

în scenă a unui Dumnezeu care face nu doar experiența umilității, ci şi pe cea a umilinței", p. 246), **unitiv** („*posibilitatea ascensiunii unitive a omului către Dumnezeu*", p. 260), **veterotestamentar** („*Pornind de la anumite mențiuni veterotestamentare…*", p. 85), **zenital** („*metafizică zenitală*", p. 254).

Potrivit cu natura formanților, cele mai numeroase sunt cuvintele alcătuite cu sufixul ***-bil*** (neologic, romanic, cu etimologie multiplă: franceză, italiană, latină) [5, p. 85-99]: **argumentabil**, **captabil**, **inargumentabil**, **inavuabil**, **inclasabil**, **inconturnabil**, **indicibil**, **indiscernabil**, **inefabil**, **inobservabil**, **irepresibil**, **nesistematizabil**, **situabil**. Dintre acestea, **inavuabil** este din franceză (*inavouable*), **inefabil** (livr.), din franceză (*ineffable*) şi latină (*ineffabilis*), alte patru, **indicibil** (rar), **indiscernabil** (rar), **inobservabil** (livr.), **irepresibil**, sunt formate, potrivit *Dicționarului de neologisme* [6], după model francez, iar restul, în afara lui **captabil**, înregistrat în DN, sunt creații proprii ale scriitorului: **argumentabil, inargumentabil, inclasabil, inconturnabil, nesistematizabil, situabil.**

Urmează derivatele cu sufixul ***-itate***: **evreitate, fizicalitate, indefinitate, inumanitate, pusilanimitate, stranietate, sublimitate, umilitate**. Dintre acestea, doar trei, **stranietate, sublimitate şi umilitate**, sunt înregistrate în DN, ca rare, iar etimologic, cu trimitere la italiană (*stranieta*), franceză (*sublimite*) şi la latină (*humilitas*).

Nu puține sunt formațiile alcătuite cu sufixul ***-mente*** (de origine romanică şi foarte productiv), care face posibilă înlocuirea expresiilor adverbiale, de tipul *în mod + adjectiv*, care au dezavantajul de a fi neeconomice, atât în scris, cât şi în vorbire: **cordialmente, esențialmente, idealmente, intelectualmente, necesarmente, paradoxalmente**. Şi de data aceasta, numai două sunt prezente în DN, **esențialmente**, cu trimitere la italiană (*essenzialmente*) şi franceză (*essentiellement*) şi **necesarmente** (cf. fr. *necessairement*), celelalte patru, **cordialmente, idealmente, intelectualmente, paradoxalmente**, nu apar nici în DN şi nici în DEX [7], dar sunt menționate de I. Dănăilă, în articolul *Sufixul -mente în limba română* [8, p. 185–198]. Aceasta înseamnă că ele au o circulație restrânsă, iar Andrei Pleşu le-a revigorat..

Următoarele patru cuvinte, **avicennian, nicasian, pascalian, paulin**, sunt adjective formate, fie de la nume proprii, *Avicenna*, *Niceea* + *Casian*, *Paul*, fie de la adjectivul *pascal* „de (la) Paşti", „privitor la Paşti", cu sufixele ***-ian***, respectiv ***-in***. Adăugăm în categoria adjectivelor şi pe **destinal** (< *destin* + *-al*) şi **mediumnic** (< *medium* + *-nic*[1]).

Între derivatele cu sufixe, existente în listă, există şi câteva verbe: **corporeifica** , **cosmiciza**, **sermoniza** şi **teologhisi**. Două dintre ele, **cosmiciza** şi **teologhisi** pot fi cu uşurință analizate, din **cosmic** + suf. ***-iza*** şi din **teologie (teologhie**) + suf. ***-isi***, în timp ce **corporeifica** şi **sermoniza** se lasă mai greu decelate. Credem că amândouă pornesc de la cuvinte latineşti, adjectivul **corporeus** (3) „material, având un corp" + suf.

[1] Asupra sufixului *-nic*, vezi: Laura Vasiliu, *Derivarea cu sufixe şi prefixe în cartea de învățătură a diaconului Coresi din 1581*, în „Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română", vol. I, Editura Academiei, 1959, p. 240-243; G. I. Tohăneanu, *Cuvinte româneşti*, Editura Facla, Timişoara, 1986, p. 159.

-ifica şi substantivul **sermo, sermonis** „conversaţie, discuţie, dezbatere” + suf. ***-iza***.

Derivatele cu prefixe sunt puţine: **con–suna** (după **concrescut** < *con-* + *crescut*), **denegândit** (< *de* + *ne-* + *gândit*), **destrupat** (< *des–* + *trupat*, antonimul lui **întrupat**), iar între compuse am notat doar pe **veterotestamentar**, format şi el din adjectivul latinesc **vetus**, **veteris** „vechi” + adjectivul românesc **testamentar**.

Restul termenilor consemnaţi pot fi grupaţi în livreşti sau rari: **apter, deicid, eboşă, epură, fumisterie, ignar, mundan, rutinier, stafaj, turpitudine**, şi neatestaţi în dicţionarele româneşti: **abstractorie, animic, apofatism, haptic, mandorlă, monumentalizat, morfolog, senzoriu, subtilisim, trezvie, umid, unitiv.**

Dacă adăugăm acum şi termenii populari şi familiari, folosiţi cu nedesminţită plăcere – **ananghie, carcasă** „trup”, **călâu, căprărie, co-autorlâc, lăcrămos, masochist, mătuşă, mişmaşuri, nătâng, niţeluş, palpituri, răfuială, smintitor, somnolent, şarmant** – avem în faţă spectrul larg al lexicului utilizat în derularea discursului din cartea *Despre îngeri*.

Ca o remarcă finală, aş menţiona faptul că toţi aceşti termeni, indiferent de registrul din care fac parte, îşi găsesc atât de bine locul, încât ai impresia că nici un alt cuvânt nu ar fi mai nimerit. Este acest fapt apanajul omului instruit, stăpân pe vocabular şi pe subiectul pe care-l tratează, şi între aceştia un loc de cinste îl ocupă Andrei Pleşu.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Pleşu A. *Despre îngeri*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 2003.
2. Pleşu A. *Minima moralia*. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1988; reeditare Editura Humanitas, 1994, 2002 (tradusă în franceză, germană, suedeză, maghiară).
3. Barclay W. *Analiză semantică a unor termeni din Noul Testament*. – Wheaton, Illinois, USA, 1992.
4. Eliade M. Simon et Schuster Macmillan, *The Encyclopedia of Religion*, New York, 1955, vol. 7.
5. Iliescu M. *Sufixul adjectival -bil în limba română*, // Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română, vol. I, Editura Academiei, 1959.
6. Marcu F., Maneca C. *Dicţionar de neologisme*, ediţia a III-a. – Bucureşti: Editura Academiei, 1978.
7. *Dicţionarul explicativ al limbii române DEX*. – Bucureşti: Editura Academiei, 1975.
8. I. Dănăilă, *Sufixul -mente în limba română* // Studii şi materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română, vol. al II-lea. – Bucureşti: Editura Academiei, 1960.

TIPURI DE ENUNȚURI INTEROGATIVE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-lea

DAIANA FELECAN

(Universitatea de Nord din Baia Mare)

Motivele pentru care am ales ca obiect al cercetării noastre dramaturgia primelor decenii ale veacului al XIX-lea sunt două. În primul rând, dispunerea dialogică pe care o presupune teatrul ne-a permis accesul la aflarea cu uşurință a materiei (şi) interogative de care ne vom sluji în demonstrația ulterioară. (Discursul dramatic este cel mai promițător teren pentru investigarea structurilor interogative, dată fiind succesiunea perechii de adiacență *întrebare – răspuns*) [1, p. 102-143]. Pentru a lămuri sorgintea celei de-a doua pricini pentru care am apelat la opera sus-amintită se impune o scurtă incursiune în cadrul general al epocii în care au fost scrise comediile avute în vedere, cu marcarea liniilor ce trasează conținutul acestora.

Ne referim, astfel, la acea perioadă din istoria limbii române literare, când au creat nume precum: Costache Faca, Costache Caragiali, Costache Bălăcescu, Matei Millo, Constantin Negruzzi şi Vasile Alecsandri, ca să-i enumerăm doar pe cei mai reprezentativi dintre dramaturgi.[1]

Eterogenitatea lingvistică din planul societății celei reale – punctată de încercările filologilor de a intui un profil autentic, dar şi motivat genealogic, pentru limba română literară – se regăseşte – cu tendințele reformatoare îngroşate până la grotesc – în paginile dramaturgiei de început. Aceasta, mizând pe şarjarea aspectului caricatural la care ajunsese limba supusă diferitelor „siluiri" extremiste, reuşeşte să reproducă fidel – asumându-şi proporțiile stângăciilor expresive inerente pionieratului într-ale scrisului dialogic dramatic românesc – societatea începutului de veac, cu tot ce avea ea specific.

Astfel, de o realizare artistică strălucită are parte surprinderea momentului de oscilație / interferență / trecere între cultura (socială şi lingvistică) orientală – care îşi culegea şovăitoare ultimele avataruri – şi cea occidentală – care acum se înstăpânea, cu hotărâre, definitiv.

Impunerea unei civilizații se vădeşte cel mai convingător la nivel lingvistic şi, în interiorul acestuia, la cel lexical. Vocabularul este palierul în

---

[1] Citatele din operele investigate le-am extras din următoarele surse: cele din opera primilor dramaturgi, din *Primii noştri dramaturgi*, Ediție îngrijită şi glosar de Al. Niculescu, Antologie, studiu introductiv şi note bio-bibliografice de Florin Tornea, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960, iar cele din opera lui V. Alecsandri, din Vasile Alecsandri, *Opere complete*, *Teatru* II, Bucureşti, Editura „Cartea Românească", f. a.

care se reflectă, în mod pregnant, felul de civilizare a unei nații. Nu insistăm aici prin conferirea informațiilor de amănunt referitoare la perioada studiată. Am făcut-o, într-un comentariu larg, în cartea noastră, *Limbajul dramaturgiei românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea* (Cluj-Napoca, Editura Dacia, Editura Mega, 2004), iar în acest sens recomandăm *Argumentul*.

Subliniem doar că întrepătrunderea celor două influențe este evident sesizabilă în modul de a vorbi al personajelor vârstnice, tributare culturii turco-grecești, și al personajelor tinere, ahtiate după importul lingvistic – vestimentar – comportamental din Europa apuseană. Conflictul dintre generații este cu dibăcie surprins în aceste comedioare, conflict din al cărui caracter ireconciliabil s-au iscat o seamă de interogații la care niciuna dintre părți nu pare să fi găsit vreun răspuns satisfăcător [2, p. 63-65]. Am ajuns, prin urmare, la elucidarea celui de-al doilea imbold ce ne-a împins spre opera dramatică în cauză. Neînvoirea și lipsa de înțelegere a bătrânilor în privința necesității subscrierii la noul curent adus de moda occidentală sunt concretizate într-o serie de enunțuri interogative, la care – văzând ei înșiși că nu se pot opune iureșului „civilizator" – nici nu mai așteaptă răspuns. Pe de altă parte și complementară cu „înțelegerea cea groasă" (– ca să cităm cuvintele unui june –) a celor în vârstă este nemulțumirea tinerilor, manifestată tot sub forma unor interogații susceptibile de un retorism fără tăgadă, de vreme ce ei nu acordă niciun sorț de izbândă ca șansa la civilizație să le surâdă și adversarilor înverșunați ai franțuzirii (întrucât aceasta era principalul pericol care le amenința tihna vechii orânduieli).

Altfel spus, pornind de la modul de organizare discursivă – și selectând câteva dintre manierele acestuia – se poate susține, fără să forțăm limitele, lipsa de comunicare dintre generații, datorită situării sursei lingvistice la niveluri diferite. Apartenența la o sursă sau alta se motivează prin ascendență, în cazul vârstnicilor și după preferință, în cazul tinerilor.

Vom demonstra în cele ce urmează tipurile de enunțuri interogative și funcționarea acestora ca semne constituente ale falsului dialog și ca indici ai non-comunicării.

Enunțurile interogative sunt structuri sintactice care, prototipic, se realizează prin acte de vorbire de tip întrebare. Aceasta din urmă este o realitate pragmatică față de interogație, care este o realitate sintactică. Există situații în care vorbitorul poate recurge la structuri interogative cu alt scop decât acela de a formula o întrebare sau poate performa o întrebare apelând la structuri cu sintaxă neinterogativă.

Scrierile dramatice ale începutului de veac XIX nu abundă în structuri interogative cu realizare și funcție standard. „Curiozitățile" intrinseci ale personajelor sunt extrem de sporadice și nesemnificative în planul conținutului, prin urmare nici nu vom insista asupra lor. Ceea ce stârnește interesul pragmatic înaintea celui artistic este rezolvarea diverselor tipuri de nemulțumiri emoționale (cele cognitive sunt doar simulate în lumea la care ne referim!) în forma unor enunțuri interogative, folosite ca acte de vorbire asertive. Din clasa generoasă a acestora, locutorii optează, aproape în majoritate, pentru interogativele retorice.

Structurile interogative de acest tip deviază de la funcția omologată (aceea de întrebare), păstrând însă de la actul de vorbire originar componenta „orientare a locutorului spre interlocutor” [3, p. 31-44].

În cazul variantei retorice[1], cuvintele interogative (pronume / adjective pronominale interogative, adverbe interogative, locuțiune adverbială) capătă lecțiuni de cuantificatori universali. Vorbitorul cunoaşte răspunsul (sau inexistența unuia), iar enunțul interogativ este un artificiu de construcție a discursului. Întrebările retorice sunt marcate afectiv şi au efect persuasiv asupra interlocutorului.

Una dintre perlele dramatice care pune în scenă cu succes dezacordul dintre generații este *Comodia vremii*, de Costache Faca. Bătrânii, înfățişați de coconul Ianache şi de coconul Pavel, țin din răsputeri să păstreze pravila veche împotriva legii noi, promovate de odraslele celui dintâi, demoazelele Elenca şi Luxandra, precum şi de amorezii lor.

Cocoana Smaranda, soția lui Ianache şi mama celor două fete „educarisâte” în *pansioanele* străinătății, îşi împarte principiile între grija chivernisirii fiicelor cu nişte pretendenți pe măsură de „lustruiți” şi conservarea sănătoaselor moravuri străvechi, pe care le promovează alături de soțul ei. Prima parte a formulării sale este aprobativă, încuviințând convingerile soțului cu privire la deteriorarea tineretului, ca urmare a *momițirii* modei occidentale: *Aşa*, *frate*, *ai dreptate* (…). (p. 95) Tăietura adversativă a frazei anunță registrul retoric al interogației: ***dar t-ascultă cineva?*** / *Astea sunt draci*, *nu sunt fete*, *te scot din minte cum va*. (p. 95) Forma coniunctă a pronumelui personal *t-* este marca impersonalizării enunțului, acesta subsumând o serie de alți indivizi – absenți din text – dar împărtăşind aceleaşi convingeri cu ale locutoarei. Caracterul neutru al solicitării formale este augmentat de nedefinitul *cineva*, şi acesta utilizat metonimic şi circumscriind, la rândul său, alți indivizi, care consună – în selectarea lexicală – cu cele două june. Replica lui *pater familias* cade ca un verdict, îmbrăcând forma unei interogații al cărei răspuns e prea bine ştiut de emițător: *Să crape*, *nu voi să ştiu*, / ***Ce*, *acum la bătrânețe*, *ai vrea pezevenghi să fiu?*** (p. 95) În fapt, un act de vorbire reprezentativ cu sintaxă exclamativă (*Nu vreau să fiu pezevenghi la bătrânețe!*) este convertit – pentru conferirea unui plus de autoritate şi intransigență vorbitorului – într-unul de tip interogativ. Intenția locutorului transpare chiar şi din spatele unei astfel de structuri bine înregimentate interogativ (e prezent şi adjuvantul, cu rol de particulă interogativă, *ce*).

Între replicile franțuzitelor găsim şi două care satisfac tiparul investigării noastre. Neavând nevoie de accesoriul în cauză decât pentru a-l asorta cu exigențele modei apusene – extinse la toate palierele vieții sociale – Luxandra îşi interoghează sora doar pentru a se deprinde cu exercițiul (şi verbal) de utilizare a obiectului devenit indispensabil: ***Mă şer*, *unde mi-e lorneta*, *că nu-ş cine trece a pie?*** (p. 97)

---

[1] V. propoziția interogativă retorică, în Marius Sala (coord.), *Enciclopedia limbii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p. 289.

Ca să elimine dintru început supoziția că pețitorii lor ar fi capabili să nu onoreze *rendez-vous*-ul şi pentru a-i îndatora cu prezența la *soarea*, Elenca îşi mimează inocența printr-o întrebare care nu mai comportă decât acceptul partenerilor de dialog (şi de jocuri): *Aşa zic toți cavalerii*, ***dar parolişti cine sunt?*** (p. 100)

Povățuindu-şi stăpânul asupra neajunsurilor pe care le poate atrage după sine o însurătoare nechibzuită, sluga Stan îl previne pe coconaş în privința ponoaselor cu care se soldează mariajul cu o fată a vremurilor moderne. Oricât ar lăsa de dorit comportamentul nevestei, tot bărbatul e cel judecat, întrucât *e lucru mare muierea s-o mulțumeşti*: *Lumea*, *o vezi*, *este iute*; *dracu n-are ce lucra*, / *Îşi bagă coadă pân toate*, ***ş-apoi cine-i vinovat? / Cine e hulit de lume?*** *ticălosu de bărbat*. (p. 103)

Cele două interogații sunt succedate de răspuns, emițătorul deținând şi funcția de destinatar. Această suprapunere de roluri nu ştirbeşte cu nimic din caracterul retoric al întrebărilor, fiind vorba în acest caz de un retorism implicit, dar marcat de evidențialitate. (Şi răspunsul prea evident, prezent efectiv în text, este susceptibil de posibilitatea substituirii lui cu un altul, prin urmare factura retorică a întrebării rămâne în vigoare). Recunoştința destinatarului *de iure* al mesajului nu întârzie şi aceasta e consolidată tot prin mijlocirea unei structuri interogative, redate, însă, printr-un enunț exclamativ: Dimitrache: ***De nu erai, cine ştie în ce m-aş fi încurcat!*** (p. 103) Locuțiunea pronominală *cine ştie* etichetează definitiv enunțul, din care face parte, cu stigmatul retorismului.

Dialogul dintre cei doi boieri mahalagii, Ianache şi Pavel, scoate la iveală – preponderent în forma sintaxei interogative – nemulțumirile care le pricinuiau suferință. Începutul conversației este construit dintr-o interogație parțială (pozițiile forte sunt ocupate de interogativele pronominal *ce* şi adverbial *unde*), al cărei retorism reiese din supoziția aglomerării răspunsurilor potențiale la o atare întrebare (plecăm de la premisa că interlocutorii dispun de un fond comun de cunoştințe): ***Ce să-ți spun mai înainte ş-unde să mă isprăvesc?*** (p. 104) La capătul tiradei ce reuneşte motivele supărării boierului, concluzia confratelui său vine tot în cheie interogativă, rezolvată succint, într-o complinire exclamativă: Pavel: ***Ce să-ți zic?*** *nişte păcate*, *am ajuns o vreme rea*. (p. 104)

De un retorism absolut dau dovadă structurile în care cei doi sunt cuprinşi de nostalgia vremilor apuse, în care amenințarea *civilizației năroade* nu îi pândea: Ianache: ***Unde-s vremile acelea pă când odihnit şădeai, / Fără pravilă şi delle, toate ți le isprăveai?*** (p. 105) Pavel: ***Dar că trimiteai paraua odată de târguiai, / Şi îți aducea lăscaie, că n-aveai pă ce s-o dai?*** (p. 105)

Dar îşi anulează valoarea adversativă; este învestit cu rolul unui conector transfrastic şi devine susceptibil chiar de un conglomerat de funcții semantice, între care cea mai plauzibilă e aceea de acumulare de explicații, căpătând sens argumentativ. *Dar* este echivalent cu „în plus”, „pe lângă aceasta”, „unde mai pui că…”.

Următoarele structuri interogative, performate prin acte de vorbire de tip întrebare, nu îşi activează nici ele – ca, de altfel, nici structurile analizate până acum – componenta perlocuționară. Solicitarea informației are circuit închis:

porneşte şi se răsfrânge de la / asupra locutor(ului): Ianache: *Mie ciuda mi-este mare!* ***Cum crescui copiii eu? / Cum nu puțea mai-nainte lumânările de său, / Ş-acum le-apucă capu, cum dau de mirosul lor?*** (p. 105).

Deznodământul comediei este neiertător formulat în termenii unei interogații al cărei retorism îl vindecă tot locutorul: Ianache: ***Ce blestemății sunt astea, în casă-mi de s-au pornit?*** / *Ai, işiți curând afară, mergeți de unde-ați venit.* (p. 110) Întrebarea este aici o opțiune sintactică ameliorată pentru a se evita expresia imperativă subînțeleasă îndărătul ei, dar prezentă în continuare. Deghizarea într-o astfel de formulă a compromisului sintactic este o strategie verbală de atenuare a registrului inchizitoriu cu care boierul înțelege să amendeze un atare comportament.

Piesa, cu nume emblematic pentru factura studiului nostru, *Conversații*, conține dialogul a trei cucoane, Smaranda, Elenca şi Catinca, având ca subiect problematica reprezentațiilor teatrale în limba română. Primele două susțin cu înverşunare supremația teatrului în limbi străine, însă demonstrația lor se bazează pe argumente revendicate din snobism, nu pe temeiuri validate de avizare lingvistică şi culturală. Astfel, la afirmația de bun simț a Catincăi – conform căreia românii nu au nicio datorie să simtă sau să râdă nemțeşte – cocoana Elenca ripostează printr-o apostrofă vehementă. Plasarea predicatului sintactic pe prima poziție în interogație retează dreptul la replică al interlocutoarei, situând demersul persuasiv – prin acumularea argumentelor – într-un registru retoric: Cocoana Elenca: *Fi donc!* ***ce spui, verişoară? Poate că vrei să glumeşti? / La Paris se dau vrodată piese d-ale româneşti? / Caliopi, Andronescul se pot socoti actori / Vrednici s-amusarisească nişte nobili privitori? (p. 113) Ş-apoi ce să vezi acolo? Să asculți la un actor care face-n rumâneşte declarații de amor?*** (p. 113).

Ş-apoi este un marcator de continuitate discursivă, comportând, totodată, şi funcția de a anunța trecerea într-un alt plan al aglomerărilor argumentative întru denigrarea statutului teatrului în limba națională. Enunțurile locutoarei au o organizare analitică, tehnică ce îi permite sporirea câmpului informațional cu suficiente date pentru a-şi persuada alocutoarea.

Cocoana Smaranda ține isonul francofil al tovarăşei de discuții, contribuind şi ea la satisfacerea maximei cantității, prin punctarea dintru început a intervenției sale în vorbire prin acelaşi indice de legare discursivă şi declanşator de cumul informațional: ***… ş-apoi nu mai vezi chel gras / Are totdauna Conti când face ş-ăl mai mic pas?*** (p. 115)

Răbdarea Elencăi în a oferi mostre convingătoare Catincăi s-a epuizat într-o cavalcadă interogativă, prefațată de o structură exclamativă, însă tot cu funcție interogativă. Este o strategie conversațională, prin care personajul reia rezumativ conținutul promovat anterior: *Chel ide!* ***ce-ți mai pierzi vremea? Şi mă mir de ce mai vrei / În chestioane serioase să intri cu dumneaei? / Nu vezi că e tot în contra oamenilor simțitori, / Dacă zice că românii pot să aibă şi actori?*** (p. 115).

Aflați la un moment de bilanț al căsniciei, cei doi soți, din scena în versuri a lui Matei Millo, intitulată *Un poet romantic*, Marița şi Stan, se tachinează, cu un uşor sarcasm, pentru păcatele tinereților. Anunțându-şi soția că fizicul ei abia mai aduce cu frumusețea trecutei juneți, Marița, la

rându-i, pregătește soțului un șir de interogații – retorice în subtextul lor – liniștitoare pentru ea, alarmante pentru el, atâta vreme cât aceasta tratează cu o nepăsare debordantă „fisurile” pe care i le-au adus anii. Natura iscoditoare a discursului feminin reiese din plasarea pe primul loc în cea dintâi interogație a structurii care sugerează cauzalitatea. Enunțul suferă de pe urma acestei reorganizări modificări în topica firească impusă de sintaxa interogativă: ***Şi cu ce gând, aste vorbe dumneta, mă rog, îmi spui? / Socoți, poate, că prin ele, spaimă-n suflet vrei să-mi pui? / Socoți, poate, că, de ciudă, voi lua cuțit în mâni / Spre-a-mi curma a mele zile înfingându-l în plămâni, / Sau că, părul displetindu-mi, mă voi duce să mă-nec?*** *O! de-ți trec pin gând aceste, să mă ierți, dar ai cap sec*. (p. 360)

Avântul lozincard à la Rică Venturiano al tânărului poet romantic, din cadrul aceleiași piese, trădează atitudinea generației – căreia îi îngroașă rândurile – față de lipsa de credibilitate cu care e tratată de generația aflată la antipod. Apelativele *bătrânule sumețe* și *tu* îngustează câmpul de operare cu strategiile politeții, acesteia refuzându-i-se oferta formulelor de adresare. Retorismul interogațiilor din discursul tânărului rezultă din aspectul lor invectiv, caracterul voit imperativ fiind o strategie prin care se deține controlul în coordonarea conversației, locutorul asigurându-se în acest fel că alocutorul nu se va înscrie la cuvânt în varianta replicii: ***Cum, bătrânule sumețe, pe-un poet gonești, amenințí, / În loc să-i ieși înainte, cu făclii și cu cadelnițí; / Tu nu știi că tineritul care azi îi domnitor / Pasul țărei îndreptează cătr-un mare viitor?*** (p. 366).

Cu o interogație geamănă ca mesaj promovat cu cele ale lui Ianache, din prima comedie discutată, sau universală, în perimetrul gândirii bătrânilor din întreaga operă investigată, conchide și Stan încercările de domolire a înverșunării sale, ce vin din partea unui confrate: ***Ce bine mai face progresumnitale?*** *Ne strică copiii și ne ia parale*. (p. 369)

Seria neînțelegerilor dintre tineri și bătrâni e oglindită și în *O bună educație*, a lui Costache Bălăcescu.

Galantescul, amorezul Elizei, este un împătimit al jocurilor de cărți. Interogația lui, construită cu verbul la persoana a II-a, deviază sensul structurii, întrucât este vizat doar formal un destinatar, mesajul întorcându-se în realitate tot asupra emițătorului. Forma *spune-mi* este un apel către propriul eu al vorbitorului, singurul care îi poate oferi răspunsul scontat. *Mă rog* este o formulă de falsă politețe [4, p. 107-118]; ea deghizează o strategie de interpelare a unui potențial alocutor, care n-ar fi dispus să împărtășească aceleași convingeri cu ale locutorului. Reluarea de trei ori a adjectivului interogativ *care* contribuie la sporirea tensiunii intonaționale, valorizarea acesteia într-o curbă ascendentă fiind vădită: ***Spune-mi, mă rog, în care speculație, în care negutătorie, cu care meserie poți câștiga o sută de galbeni în câteva ceasuri?…*** *Ş-apoi nu fi cartofor, zic unii bătrâni posomorâți, ce nu le mai place nimic pe lume; lasă-te de jocul cărților, că e lucru necinstit, lucru hulit de toți, nărav rău și dărăpănător, ș-altele o mie ș-o sută*. (p. 124)

Deplângând „truda” pe care o presupune această îndeletnicire, Galantescul conchide consolator că un asemenea *lucru bun* justifică osteneala

pricinuită. Conjuncția *dar* își activează, în acest context, uzul curent, cel adversativ, fiind conectorul transfrastic „de serviciu" pentru garantarea coeziunii discursive: *Zău, să mor, să mă sfârșesc cu cărțile în mână… Uf! Dar ce obosit sunt! Ce amețit! Ce zdrobit! Parca cine știe ce călătorie lungă am făcut.* (*S-aruncă pe canapea, frecându-și fruntea cu mâna.*) *Îmi tremură tot trupul…* ***dar apoi iarăși ce lucru bun se face în lumea aceasta fără osteneală?*** (p. 125) Sintagma *dar apoi iarăși*, alcătuită aparent din elemente desperecheate semantic, este sinonimă, ca întreg, cu locuțiunea adverbială *pe de altă parte*, întrucât e purtătoarea acestui sens contrastiv.

Fidel îndeaproape stăpânului până chiar și în pasiuni, sluga Iacov urmează – la scara ierarhică aferentă – habitudinile lui Galantescu. Interogația retorică a lui Iacov are un substrat ironic, deoarece mimează nevinovăția, nuanță care nu trece neobservată de stăpân, de vreme ce răspunsul lui nu se lasă așteptat și, mai mult, e construit tot pe tipar interogativ retoric, semn că, dacă nu îi va da ascultare, acesta nu va soluționa favorabil pierderile provenite de pe urma nesăbuinței slugii: Iacov: *După ce le isprăvirăm toate,* ***ce să facem să ne mai treacă de urât, și mai ales eu până să vie Catinca cu răspunsul, ne apucarăm câte trei de ce cei***[1]***?***, *cu nădejde să-i mai purec o dată ca mai deunăzi*. (p. 126)

Galantescul: ***Apoi nu ți-am zis eu, mișelule, de-atâtea ori, să te lași de jocul cărților, c-o să te prăpădești cu totul și o să dai din buze la vreme de bătrânețe?*** (p. 127)

Iacov nu renunță și operează un transfer de vină, invocând o altă instanță, independentă de sine, care l-a împins spre acțiunea cu pricina. Statutul interjecțional al lui *de* alocă o rezolvare în poantă a situației de conflict, particula preluând o bună parte a accentului frastic (disputat și de plasarea pe ultimul loc a subiectului *cineva și*): Iacov: ***Dar apoi, de, ce să facă cineva și? Cu ce să-și petreacă vremea când n-are de lucru?*** (p. 127)

Următoarea serie a interogațiilor retorice (construite după tiparul interogativelor parțiale, în virtutea ocupării poziției forte de către un singur marcator interogativ) vizează, totuși, un alocutor care împărtășește întru totul convingerile vorbitorului: Galantescul: (*singur*; *ia punga*, *varsă galbenii pe masă și mângâindu-i cu mâna*): *Ce monedă frumoasă! Ce metal brilant!* ***Cum să nu-l adoare cineva? Cum să nu se jertfească și trupește și sufletește pentru dânsul? Fără dânsul de ce ești bun în lumea asta? Cine te cinstește? Cine te socotește? Cine te iubește? Cine te-ascultă? Cine se sfiește de tine?*** (p. 130) ***Au nu vedem pe toată ziua, părinții părăsiți, ba încă și maltractați de copiii lor, pentru că n-au să le dea de cheltuială pe cât ei cer? Nu vedem rude necunoscându-și neamurile lor fiind sărace? Frați făcând cu aroganță milostenia fratelui lor?*** (p. 130) ***Câți nu și-au făcut starea din cărți, și astăzi brilează în lume și se socotesc pe sineși ca cine știe ce oameni însemnați. Curagiu numai, și minte ageră, că cine n-are curagiu n-are nici noroc. Dar unde ai văzut iar militar fără curagiu?*** (p. 130 – 131)

[1] *Ce cei* era un joc de cărți.

Capturându-şi un amor care i-ar asigura bugetul pentru plata datoriilor cauzate de „investiția” în jocul de cărți, Galantescul sloboade o perorație interogativ-retorică, în urma căreia speră să cucerească definitiv inima Elizei: *Eliza, Eliza cea cerească, cea adorată, cea neprețuită, cea neasemuită, acum în brațele mele! La peptul meu!* ***Şi eu încă trăiesc? Eu încă nu mor? Nu mă sfârşesc? Nu-mi pierz mințile de atâta fericire? Şi a putut fi în stare un muritor să sufere atâta povară de bucurie, fără a fi strivit?*** (p. 136) *Ah!* ***Cine e mai norocit? Cine e mai fericit decât mine sub cer?*** (p. 138) Din punctul de vedere al conținutului, este de semnalat redundanța instalată în primele trei interogații, succesiunea lor nepromovând un plus informațional.

Întărind tabăra bătrânilor boieri mahalagii, Briganovici, tatăl Elizei, îşi aşterne ruşinea adusă de comportamentul fiicei (care a ales să fugă cu Galantescul în loc să încheie mariajul cu amicul „distingherisit” al tatălui) într-un retoric monolog interogativ. (Retorismul decurge tocmai din ştiința tatălui că nu are un interlocutor în stare să răspundă conform aşteptărilor lui, atât de amar trădate de nerecunoscătoarea fiică): *Ei, Elizo dragă!* ***Bune sunt astea acum, fata mea? Astă cinstire aşteptam eu de la tine? Astă mângâiere bătrâneților mele? Acestea sunt roadele procopselei tale? Asta e răsplata ostenelilor mele? Pentru asta m-au mâncat atâtea necazuri cu tine în văduvia mea, atâtea griji, până să te văz în vârsta aceasta? Pentru ast sfârşit m-am strimtorat din toate şi am cheltuit cu tine peste putere-mi pe la pensioane şi dascăli fel de fel, ca să-ți dau o ducațione mai bună, o creştere mai deosebită? Acestea ai învățat în limbele străine, în cărțile care citeşti zi şi noapte, fără să mai cauți de vreo altă treabă a casei?*** (p. 142) (Este de observat cum motivele nemulțumirii tatălui sunt concentrate în pronumele / adjectivul demonstrativ *acest*(*a*), *ast*(*a*), distribuit în poziție inițială în enunțuri şi deținând diferite realizări sintactice, dar şi activându-şi rolul deictic.)

Conjunctivul cu care debutează interogațiile următoare intră în rolul de modalizator, sporind caracterul grav al acțiunilor fetei: ***Să-ți necinsteşti pe bătrânul tău părinte chiar în casa lui şi subt ochii lui? Să calci în picioare opinia lumii? Să-ți bați joc de cele mai sfinte datorii a unei fete cumsecade? Să-ți strici creditul cu totul şi să faliriseşti tocmai la începutul carierei? La ce dar mai foloseşte creşterea bună? La ce învățătura multă? Ce osebire ai tu acum din cele mai de rând fete?*** (p. 142)

Una dintre creațiile dramatice care pune foarte potrivit în evidență discrepanța dintre generații, dar şi pe aceea dintre esență şi aparență, la nivel lingvistic, este *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, a lui Vasile Alecsandri.

Dialogul dintre pitarul Damian şi Gahița Rozmarinovici se compune dintr-o suită de interogații retorice. Niciunul dintre interlocutori nu este preocupat şi nu caută răspunsuri, ci conversația lor se organizează într-un crescendo interogativ, această structură sintactică fiind resimțită drept cea mai puternică modalitate de a-şi supune, prin cuvânt, partenerul. Gahița se arată nemulțumită de procedura prin care fusese invitată la masa de bun venit a nepotului pitarului, Iorgu, întors de la studii din Sadagura. Pentru că nu i-a fost respectat „etichetul”, Gahița, şi ea roadă a avizării pe apucate

din civilizația occidentală, ajustează *groasa înțelegere* a lui Damian, căruia – ca să împrumutăm cuvintele pe care Chirița i le adresează lui Bârzoi, şi el înrădăcinat în solul noroios al orientalismului – îi *şade rugina de-o şchioapă la ceafă*. Replica lui Damian este tot o interogație ce preia parțial fragmente din cuvintele pe care nu le cunoaşte. Comicul de limbaj rezultă tocmai din felul în care Damian înțelege să „adapteze” vocabulele străine la deprinderile sale lingvistice autohtone: Gahița: ***Nici învitație nu ştii ce însemnează?****… Elei! Mon cher arhon pitar, tare eşti arièré*. Damian: ***Ce sunt?****…* ***rierel? Mări, ce vorbe sunt aeste?*** *Ha, ha, ha…* ***Auzi înghitație, rierel, bonjur? Auzi parascovenii pocite? Nu cumva, soro dragă, s-o mutat țara Moldovii din loc? Nu cumva suntem franțuzi, nemți, jidovi?*** *şi noi, ca nişte proşti, ne credem tot Moldoveni!* (p. 334) Gahița: *Îi superflu să mai cozarisim împreună asupra acestui suget, pentru că nu ne înțelegem*. Damian: *Superfliur sau nesuperfliur… nu ştiu…* ***dar că nu te înțeleg?****… asta-i adevărat… şi mă pot giura pe cei patruzeci de sfinți părinți, de pricep ceva din toate cimiliturile câte le înşirați d-voastră, işti de vremea nouă, care vă ziceți…* ***cum Doamne iartă-mă?****… civirasalisiți* (…) (p. 334)

De o savoare de necontestat este dialogul dintre Iorgu, victimă a lustrului de civilizație occidentală, şi cei doi bătrâni, unchiul său, Damian, şi prietenul acestuia, surdul Gângu. Nedumerirea celui din urmă, legată de necunoaşterea utilității practice a lornionului de care se foloseşte Iorgu, e verbalizată în două interogații succesive, una retorică, cealaltă adresată tânărului: Gângu: (*În parte*.) ***Ce dracu are de se uită la mine prin geam?*** (*Tare*.) ***Ian ascultă, Iorguşorule, nu cumva ai prins orbul găinilor?*** (p. 340) Interesul lui Gângu e secondat de acela al pitarului, care găsise prilej să ceară informații asupra acestui obiect de care nepotul uzează în urma stagiului în străinătate. (Menționăm că Sadagura era o localitate lângă Cernăuți, cunoscută pentru târgurile de animale.) Damian: ***Cu adevărat, Iorgule, ce însemnează stecluța asta care ți-o tot bagi în ochi?*** Iorgu: *Mon cher oncle, cetirea necontenită a uvrajelor mi-au cam slăbit puterea razelor vizuale*. Damian: ***Ce ți-au slăbit, fătul meu?*** (p. 340)

Ajuns pe meleagurile natale (pe care le părăsise abia de doi ani), tânărul începe să-şi arate nemulțumirea față de obiceiurile „barbare” ale nației sale şi să jinduiască după *afcademiile* Sadagurei, în care a „trudit” să „investească” banii unchiului în jocurile de cărți. La interogațiile sale – care nu tolerează în sine vreun răspuns – interlocutorul nu cutează să construiască o replică, formulările prețioase ale odraslei reuşind, deocamdată, să-i atragă o aparență de respectabilitate, repede risipită, însă, grație iscusimii neaoşe a minții lui Damian. Iorgu: *Ah, mon cher oncle! Ce-mi pomeneşti d-ta de grâu, de vin şi de vite! Aceste materiale sunt bune cu adevărat, dar nu aduc nicio înaintare inteligenții…* ***Ce ne foloseşte că avem cele trebuincioase pentru hrana trupului, dacă mintea moare de foame?*** (p. 342)

Iorgu: ***Simțeşti ce sufere inima mea aici, în atmosfera asta barbară, unde nu răzbate nicio rază a civilizației?*** *Eu care sunt copilul ei şi care-s hrănit cu laptele ei!* Damian: (*În parte*.) ***Cu a cui lapte?*** Iorgu: *Gândeşte ce efect ți-ar pricinui, când ți-ar pica peste cap turnul Trisfetitelor… Asemine efect îmi pricinuiesc toate lucrurile ce mă-ncongiură… Nimic nu-mi place,*

nimic nu mă mulţămeşte! Parcă-mi stă o greutate nemistuitoare la stomah… ***Nu ştiu ce să fie? mămăliga sau altă?*** (p. 345)

Pentru Damian, laptele are o singură sursă de provenienţă şi un singur sens, cel propriu; prin urmare, el nu înţelege ce trebuie să însemne civilizaţia, încât să poată da lapte. Întrebarea lui, urmată de o explicaţie şi mai ambiguă a nepotului, aşteaptă un răspuns edificator. Comicul de limbaj reiese şi din ultimul răspuns-întrebare: greutatea ce o simte la stomac e pricinuită fie de prestigiul decadent al mâncării cu care îl aşteaptă unchiul, mămăliga, preparat inapt să mai satisfacă exigenţele culinare – preschimbate într-unele exclusiv „spirituale" – ale nepotului, fie din vreo neîmpăcare, pusă, indiferent de calibrul şi natura sa, pe acelaşi plan cu alimentul în cauză.

Din cele arătate în studiul nostru, se poate conchide că funcţia enunţurilor interogative în opera primilor dramaturgi români este una prin excelenţă retorică. Participanţii la dialog sunt grupaţi, de obicei, în două tabere, iar intervenţiile prin replici indică statutul unui comportament verbal ferm, aparţinând unor locutori nedispuşi să aştepte răspuns la convingerile lor formulate cu autoritate retorică. Emiţătorul îşi ţine loc şi de destinatar; vorbirea se construieşte independent de vreo altă instanţă decât a lui însuşi. Acest reflex verbal îşi are cauza, pe de o parte, în închistarea vârstnicilor – slujitori ai canoanelor lingvistice orientale – în tiparele retrograde, iar pe de altă parte, în înscrierea, dusă până la isterie, a tinerilor în iureşul civilizaţiei occidentale. Lipsa de concesie antrenează un dialog în care locutorii îşi construiesc discursurile separat, fiecare funcţionând în sine, revendicând contexte situaţionale distincte, dar existând împreună şi îndeplinind cerinţele instituţiei dialogale numai graţie raporturilor sociale care îi motivează pe participanţi.

Altfel spus, fiecare personaj vorbeşte pe limba lui, pricepându-l ori nepricepându-l pe celălalt, lăsând, oricum, să se înţeleagă faptul că realizarea comunicării nu se înscrie între priorităţi.

Emblematice pentru demonstraţia noastră sunt cuvintele Suzanei, personaj din *Rusaliile* lui Alecsandri, care răspunde *jergului* artificial al filolatinistului Galuscus astfel: *Nu te-nţeleg*, *domnule*, *ce vrei să-mi spui…* (…) ***Ce limbă grăieşti?*** *că parcă se bat calicii la gura d-tale*. (p. 124)

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Ionescu-Ruxăndoiu L. *Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*. – Bucureşti: Editura Academiei Române, 1991.
2. Ionescu-Ruxăndoiu L. *Limbaj şi comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*. – Bucureşti: Editura All Universitar, 2003.
3. *Gramatica limbii române*, II, Enunţul. – Bucureşti: Editura Academiei Române, 2005.
4. Ionescu-Ruxăndoiu L. *Conversaţia. Structuri şi strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*. – Bucureşti: Editura All Universitar, 1999.

CREATIVITATE LEXICALĂ CONTEMPORANĂ SAU DESPRE „VULGARIZAREA” LIMBAJULUI FILOZOFIC

Oliviu FELECAN

(Universitatea de Nord din Baia Mare)

Încă din Antichitate, scriitorii latini s-au plâns de *egestas linguae* „sărăcia limbii” atunci când au început să filozofeze ori când, nevoiți să transpună concepte noi din limba lui Socrate, Platon ori Aristotel, s-au izbit de imposibilitatea traducerii din cauza inexistenței unor termeni echivalenți în limba lui Lucrețiu[1] şi Seneca. Marc Aureliu a rezolvat problema filozofând în limba elină, deşi era împărat al Imperiului Roman. Dacă în timpurile străvechi limba predilectă a filozofării era greaca, pentru epoca modernă acelaşi rol a fost preluat de germană, apropiată ca structură gramaticală şi ca mijloace de îmbogățire a vocabularului de limba elină. E motivul pentru care cei mai importanți gânditori ai ultimelor veacuri şi-au transpus ideile în limba lui Kant şi Hegel.

De aceleaşi bariere lingvistice s-au lovit şi filozofii români ca Blaga, Noica, Cioran, în momentul creării limbajului românesc de specialitate[2]. Demersul a fost unul de pionierat în cultura română şi a continuat prin discipolii lor până în zilele noastre. În cele ce urmează ne vom ocupa de ultimele apariții editoriale ale lui Gabriel Liiceanu – *Despre limită* (2004), *Despre minciună* (2006), *Despre ură* (2007), *Despre seducție* (2007)[3] –, punând accentul nu pe conținutul ideatic, ci pe expresia lingvistică, pe scriitură, marcă a unui limbaj specializat.

Ceea ce nu poate lipsi din opera unui gânditor ca Liiceanu este terminologia filozofică, presărată cu măsură mai ales în lucrările *Despre limită* şi *Despre seducție*: *aneantizare*, *aporie*, *daimon*, *daimonic*, *datul*, *euri*[4], *entropie*, *erotologie*, *existențiali*, *fenomenologie*, *hermeneutic*, *heuristic*[5], *noetic*, *ontologie*, *peratologie*, *teleologie* ş.a. Pe lângă aceste neologisme, majoritatea cu radicale vechi greceşti, apar numeroase adjective derivate din numele unor filozofi (heideggerian, heraclitean, parmenidian, platonician) sau chiar substantive (platonism), care se adaugă lungului şir de exemple deantroponimice provenite prin derivarea sufixală a unor substantive proprii (culturale): dantesc,

---

[1] De exemplu, în *De rerum natura*, poetul latin din secolul I *a. Chr.* se plângea de inexistența unor termeni echivalenți pentru transpunerea filozofiei lui Epicur în limba latină.

[2] v. Constantin Noica, *Creație şi frumos în rostirea românească*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

[3] Toate volumele au apărut la Bucureşti, la Editura Humanitas, condusă de autorul lor.

[4] Ultimele două reprezintă substantive neutre specifice limbajului filozofic, obținute prin conversiune.

[5] Chiar dacă în limba română adjectivul se scrie fără *h* (*euristic*), autorul a optat pentru forma din text, sub influența spiritului aspru din greacă, perceptibil la nivelul pronunției.

donjuanesc, dostoievskian, eschilian, homeric, machiavelic, molieresc, mozartian etc. Rămânând pe tărâmul procedeului principal de formare a cuvintelor în limba română, trebuie remarcată creativitatea şi lejeritatea autorului de a da frâu liber inovaţiilor lexicale, ce pornesc de la baze din aproape toate categoriile gramaticale. Cel mai productiv sufix este verbalul -*iza*(*t*), de origine latino-romanică: *apoliniza*, *erotiza*(*t*), *fanatiza*, *infantiliza*, *madoniza*(*t*), *muzealiza*(*t*), *senzualiza*, *spiritualiza*, *şabloniza*. Al doilea ca frecvenţă este -(*i*)*tate*; adăugat îndeosebi la adjective, formează substantive abstracte: *cotidianitate*, *facticitate*, *imediatitate*, *interogativitate*, *mundaneitate*, *umilitate*. Alte sufixe substantivale întâlnite în cele patru cărţi studiate sunt: -*enie* (*cumpliţenie*), -*ie* (*părelnicie*), -*iune* (*pulsiune*), -*ment* (*deghizament*), -*re* (*maculare*, *vertebrare*), -*tor* (*zădărâtor*), -*ţie* (*limitaţie*). Dintre sufixele adjectivale se pot aminti -*al* (*auroral*, *destinal*, *fizical*[1]), -*ant* (*perplexant*), -*at* (*supliciat*), -*bil* (*situabil*), -*ic* (*paideic*), -*izant* (*madonizant*), -*tic* (*cosmotic*, *fantasmatic*). Ca sufix verbal, atrage atenţia -*ifica*(*t*) (*neantifica*(*t*)), a cărui origine trebuie căutată atât în franceză (-*ifier*), cât şi în latină şi în italiană (-*ificare*). Nu lipsesc nici sufixele compuse, rezultate din combinarea a două sufixe simple: *divinizabil*, *instanţializa*, *inventariabil*, *madonizabil*, *madonizare*, *serialitate*. Ele dezvăluie ingeniozitatea filozofului în acţiunea de a-şi transpune ideile în scris, pe de o parte, dar şi permisivitatea limbii noastre, pe de altă parte.

Derivarea cu sufixe este concurată îndeaproape de cea cu prefixe, însă, faţă de prima, cea din urmă nu schimbă, de obicei, categoria lexico-gramaticală a cuvântului nou. Creşterea cantitativă a formaţiilor prefixate e o tendinţă constantă a ultimelor decenii, perceptibilă mai ales în limbajele cultivate ori specializate şi în presă. Liiceanu apelează la ea din plin în toate lucrările, resimţind-o ca un auxiliar inerent filozofării. Antepunerea afixelor se realizează fie direct, fie prin cratimă, în funcţie de ideea pe care autorul doreşte să o sublinieze, ceea ce presupune stăpânirea temeinică a limbii române atât din punct de vedere sincronic, cât şi diacronic. Astfel, cele mai frecvente prefixe sunt cele productive, ataşabile la părţi de vorbire diferite: *ne*- (*neaşezare*, *ne-compromis*[2], *neliber*, *ne-limitat*, *ne-merit*, *ne-obişnuit*, *ne-om*, *nepărelnic*, *ne-prezenţă*, *neresemnare*, *ne-scuză*, *nevăzut*[3]), *re*- (*re-alegere*, *re-centrare*, *re-crea*, *re-cunoaşte*, *re-prezenta*, *re-produce*), *in*- (*in-aparent*, *in-compatibil*, *in-finit*, *in-sistent*), *extra*- (*extra-naţional*, *extra-ordinar*[4], *extra-temporal*, *extra-uman*), *non*- (*non-inocenţă*, *non-senzual*, *non-temporal*), *pre*- (*pre-fiinţă*, *pre-ontologic*, *pre-problematic*, *pre-vedea*), *de*- (*de-fini*, *de-finire*, *de-limita*). Mai puţin frecvente sunt: *con*- (*con-versie*), *des*- (*des-prinde*), *ex*- (*ex-pune*), *neo*- (*neo-moralist*), *supra*- (*supra-conştientiza*). Apare şi dubla prefixare, întotdeauna marcată printr-o cratimă: *de-neatins*, *de-neprevăzut*, *re-eliberat*, *re-înaripare*. Toate acestea creează îndeosebi cuvinte noi, inexistente deocamdată în limba noastră, dar care au şanse să se impună cel puţin în limbajul filozofic. Jonglarea cu dexteritate prin hăţişurile etimologice ale românei îi permite autorului să realizeze deseori jocuri de cuvinte: „*Descentrarea* poate fi urmată […] de o *re-centrare*” (*Despre limită*, p. 34), „iubirea stă sub semnul *unirii*

---

[1] Ultimul exemplu este substantiv: „inerţia fizicalului” (*Despre limită*, p. 192).

[2] Este substantiv în context: „în oglinda ne-compromisului” (*Despre ură*, p. 130).

[3] Prin conversiune, are valoare de substantiv: „spaţiul încă-nevăzutului” (*Despre limită*, p. 211).

[4] Tot cu valoare de substantiv: „putem ajunge la extra-ordinarul…” (*Despre ură*, p. 44).

(e *con-junctivă*) […] ura stă sub semnul *separării* (al *dis-juncției*)” (*Despre ură*, p. 37), „*importați* de acolo, *trans-portați*” (*Despre ură*, p. 80), „trebuie să devină *animal*, adică *ne-om* sau *sub-om*” (*Despre ură*, p. 85), „este *dez-apropierea*, *îndepărtarea*” (*Despre seducție*, p. 46), „Frumosul *trans-portă*, *tele-portează*” (*Despre seducție*, p. 57), „tocmai *pâinea supra-materială*, *hrana cerului*” (*Despre seducție*, p. 67), „ea este *excepționalul*, *ne-regula*” (*Despre seducție*, p. 151), „Cel *incult*, adică *in-form*” (*Despre seducție*, p. 250), „nimeni nu vine *să ne se-ducă*, să ne ia de mână, să ne *scoată de pe drumul* mare al vieții şi *să ne ducă de o parte*” (*Despre seducție*, p. 255). Uneori prefixarea dezvăluie stăpânirea sensurilor etimologice ale cuvintelor, rămase intangibile profanilor: „îl *de-limitează*, îi *confirmă hotarele*” (*Despre limită*, p. 108), „nu poate fi fixată în granițele ei, ea rămâne in-finită” (*Despre limită*, p. 109), „m-am de-finit prin «hotarele» şi hotărârile mele” (*Despre limită*, p. 157), „desparte spațiul finitului de ne-limitat (*apeiron*)” (*Despre limită*, p. 176)[1]. Alteori, e legată de etimologia internă a cuvintelor: „sunt *corpuri des-cărnate*, aluzii spirituale vii” (*Despre seducție*, p. 59), „Dumnezeu: de *nesedus*, el singur *seducător*” (*Despre seducție*, p. 63), „păstrarea lui ca *in-tact*, ca *neatins*” (*Despre seducție*, p. 80), „nu le mai *în-frânează*. Le *scot frâul*, le lasă libere. Devin cu toții *des-frânați*” (*Despre seducție*, p. 187). Câteodată însuşi autorul simte nevoia dezambiguizării mesajului şi explică termenii pornind de la valoarea prefixului: „lecția despre drumul vieții ei pre-dată – ceea ce înseamnă «dată până la capăt»” (*Despre seducție*, p. 171), „ajunge să dez-văluie, să «dea pe față»” (*Despre seducție*, p. 196); mai rar, sensul prefixului iese la iveală singur din context: „Madona […] devine la rândul ei unică şi extra-ordinară” (*Despre seducție*, p. 81).

Pe tărâmul îmbogățirii vocabularului, nu se poate trece cu vederea peste derivarea parasintetică, prin folosirea simultană atât a prefixării, cât şi a sufixării. Indiferent de clasa morfologică sau de valoarea afixelor, pre- ori antepuse, exemplele abundă: *averbal*, *de-stabiliza*, *de-stimulare*, *dez-văluire*, *extra-ordinar*, *imaculare*, *indefectibil*, *in-diferență*, *in-distincție*[2], *in-epuizabil*, *inepuizabilitate*, *intangibilitate*, *neamestecat*, *ne-controlat*, *nefamiliar*, *ne-inventariabil*, *nelibertate*, *nelimitație*, *ne-lumesc*, *nemăsurabil*, *nenegociabil*, *ne-obişnuit*[3], *non-anecdotic*, *non-bruscare*, *non-familiar*[4], *non-gravitațional*, *non-semnificativitate*, *performator*, *pre-destinat*, *pre-mergător*, *reformulabil*[5], *re-interiorizat*, *reluabil*, *re-prezentare*, *re-vedere*, *revenire*, *se-ducător*, *supra-instanțial*, *trans-figurat*.

Derivarea regresivă nu apare atât de frecvent, însă ne-a atras atenția substantivul *extravert* din lucrarea *Despre limită*: „el este un extravert” (p. 97). S-a obținut de la adjectivul *extravertit*, care provine, la rândul lui, din francezul *extraverti*.

Deşi nu este un procedeu foarte uzitat la îmbogățirea vocabularului, sub influența elinei şi a limbii germane, unde acesta e omniprezent, Gabriel Liiceanu nu are rețineri să întrebuințeze compunerea, în vederea unei exprimări mai plastice a ideilor care pot da culoare exprimării: „scenariu **odiseico-machiavellic**” (*Despre*

[1] În toate aceste exemple se face trimitere la substantivele latineşti *limes*, *-itis* „hotar”, „graniță” şi *finis*, *-is* „sfârşit”.

[2] Apare şi forma fără cratimă.

[3] Cu valoare de substantiv şi de adjectiv, în funcție de context.

[4] Substantiv.

[5] Substantiv.

minciună, p. 51), „hoţia, căpătuiala şi corupţia au substanţă **etno-metafizică**" (*Despre minciună*, p. 70), „ei s-au **liber-ales**[1]" (*Despre seducţie*, p. 86), „forma **caricatural-venturianică** a lui «angel radios»" (*Despre seducţie*, p. 98), „scena **suav-înălţătoare**" (*Despre seducţie*, p. 142).

Un alt procedeu gramatical de formare a cuvintelor noi de la cuvinte existente deja în limbă îl reprezintă conversiunea. Schimbarea valorii gramaticale este un fenomen specific limbilor romanice (limbilor analitice, în general) şi vizează, îndeosebi, substantivizarea diverselor părţi de vorbire cu ajutorul articolului hotărât, nehotărât sau demonstrativ –genitival. Cele mai multe exemple au în vedere transformarea adjectivelor în substantive: „dominaţie a **inferiorului** asupra **superiorului**" (*Despre limită*, p. 21), „o lume […] a **informului**" (*Despre limită*, p. 39), „**in-definitul** ca definiţie a omului" (*Despre limită*, p. 75), „ca **nelimitatul** faţă de **limitat**, ca **informul** faţă de cauza formală" (*Despre limită*, p. 184), „Sfatul pune […] în joc **un prealabil**" (*Despre limită*, p. 210), „**Copleşitorul** acestui **ne-obişnuit** şi măreţia lui" (*Despre seducţie*, p. 150), „în orizontul **obişnuitului** şi **al familiarului**" (*Despre seducţie*, p. 150), „ce este **excepţionalul**" (*Despre seducţie*, p. 151), „*Das Dämonische* – care este **copleşitorul** ieşit din comun" (*Despre seducţie*, p. 154), „raritatea apariţiei ei, sincopa, **furtivul**" (*Despre seducţie*, p. 168), „mijlocul de a o reprezenta este **hilarul**" (*Despre seducţie*, p. 190), „o morală a **tangibilului**" (*Despre seducţie*, p. 198), „**demonicul** nu apare aici ca o categorie morală" (*Despre seducţie*, p. 226). Adverbele, de asemenea, pot deveni substantive: „se hrăneşte din **dincoacele** unei cunoaşteri" (*Despre limită*, p. 62), „în **«dincolo»-ul**[2] prost al lipsei de repere" (*Despre limită*, p. 189), „conţine în sine germenele **departelui**" (*Despre limită*, p. 206), „Care este **«departe»-le**…" (*Despre seducţie*, p. 46), „toată lumea în care trăim este **un «aici»** generalizat" (*Despre seducţie*, p. 46), „«**Departe»-le** seducţiei socratice" (*Despre seducţie*, p. 47), „**un «departe»** al transcendenţei" (*Despre seducţie*, p. 47), „amintirea **«departe»-lui** pe care l-am locuit cândva" (*Despre seducţie*, p. 49), „domneşte în lumea **«departe»-lui** pierdut" (*Despre seducţie*, p. 56), „adierea **«departe»-lui** în lumea **«aproape»-lui**" (*Despre seducţie*, p. 57), „**un «acolo»** măreţ faţă de **un «aici»** umil" (*Despre seducţie*, p. 150), „trăgând-o după tine într-**un «dincolo»** la a cărui naştere…" (*Despre seducţie*, p. 235). În exemplul „Spre deosebire de **«aproape»-le** nostru, lumea **«departe»-lui** transcendent…" situaţia poate fi ambiguă. Deşi există un substantiv masculin *aproape*, în contextul dat autorul întrebuinţează adverbul, dovadă fiind marcarea lui, pe de o parte, şi despărţirea prin cratimă a articolului hotărât, pe de altă parte. Nici verbele nu fac excepţie când e vorba să-şi schimbe valoarea gramaticală: „Povara **lui «sunt»**" (*Despre limită*, p. 54), „care anume variantă **a lui «a fi»** este mai bună" (*Despre limită*, p. 63), „a putut surprinde şi analiza elementul daimonic al fiinţării, **«este»-le** ei" (*Despre seducţie*, p. 154). Cu aceeaşi finalitate, de transmitere mai bună a ideilor filozofice, se înregistrează şi conversiunea unor pronume în substantive: „pentru a se defini ca **eu**" (*Despre limită*, p. 68), „Ceea ce s-a obţinut este **un «noi»** al iubirii" (*Despre seducţie*, p. 133), „**«Noi»** este iubirea" (*Despre seducţie*, p. 133), „**un «noi»** care se hrăneşte cu dor" (*Despre seducţie*, p. 133).

---

[1] Topica inversată are raţiuni stilistice, de marcare a unei idei pe care autorul doreşte să o scoată în evidenţă.

[2] Forţarea conversiunii e resimţită de însuşi autorul, care optează pentru despărţirea prin cratimă a articolului hotărât, aşa cum se întâmplă de mai multe ori în situaţii similare.

Procedeul nu e străin lucrărilor de specialitate, el putând fi regăsit atât în română, cât şi în alte limbi.

În afara mijloacelor interne de îmbogăţire a vocabularului, se înregistrează în scrierile recente ale lui Liiceanu preferinţa pentru împrumuturi, asimilate sau nu, din limbile clasice ori din cele moderne. Abundenţa de cuvinte şi expresii străine poate fi explicată pe mai multe paliere. În primul rând, e vorba de sărăcia limbajului filozofic românesc, de evitarea „chinului de a inventa" noi termeni, atâta vreme cât nu există încă echivalente pe măsură. În al doilea rând, mai ales cu privire la elină şi latină, autorul-editor ştie că publicul cititor este cultivat şi avizat în bună parte. Cât despre germană (şi nu numai), aici avem a face cu prudenţa de a nu ştirbi nimic din originalul atât de clar / bine redat în limba lui Heidegger. Pe urmă, referitor la limbi ca engleza, franceza ori italiana, se remarcă dorinţa de a fi în pas cu moda, de a fi pe placul unor receptori poligloţi, care se simt mai bine când sunt lăsaţi să gândească sau să interpreteze singuri o idee. Pentru a exemplifica, vom lua pe rând limbile în discuţie şi vom cita câteva fragmente evocatoare din cele patru cărţi studiate. În ceea ce priveşte latina şi greaca, ele se regăsesc pretutindeni, ca un *topos* perpetuu: „Ca modalitate de *creatio continua*" (*Despre limită*, p. 44), „victima unui *impetus* nestăvilit" (*Despre limită*, p. 146), „domeniul lui *techne*" (*Despre limită*, p. 211), „punct *terminus*" (*Despre minciună*, p. 72), „în *hexis*-ul[1] lui Cain" (*Despre ură*, p. 44), „*Ergo*, aceştia trebuie la rândul lor murdăriţi" (*Despre ură*, p. 131), „Omul ca *deinótatos*" (*Despre ură*, p. 141), „orice *corruptio* de tipul cărnii" (*Despre seducţie*, p. 64), „*logos*-ul erotic slujit cu mijloacele limbajului filozofiei" (*Despre seducţie*, p. 116), „Cuvântul «daimonic» are o istorie culturală care […] trece prin *genius*-ul[2] latin" (*Despre seducţie*, p. 146) sau „izmene ca *obiectum impudicum*" (*Despre seducţie*, p. 195), unde sensul e explicit şi pentru cititorul profan.

Aceşti termeni disparaţi sunt completaţi de alţii clasici, care, alături de expresiile arhicunoscute, dau un parfum aparte scriiturii filozofului bucureştean: „mint *in corpore*" (*Despre minciună*, p. 13), „în vederea întăririi – *per a contrario* – a silogismului solid" (*Despre minciună*, p. 30), „în secolul V *a. Chr.*[3]" (*Despre minciună*, p. 43), „deşi *in praesentia*, Dumnezeu…" (*Despre ură*, p. 46), „să-şi aleagă alţii *post-mortem*" (*Despre ură*, p. 125), „există un *a priori* al dorinţei" (*Despre seducţie*, p. 16), „Seducţia nu poate avea loc decât prin exemplu, *de visu*, (nu ca abstracţie)" (*Despre seducţie*, p. 62), „Isus ca *deus intuitus*" (*Despre seducţie*, p. 72), „în creştinism fericirea este una rezultată din *unio mistica*" (*Despre seducţie*, p. 75), „în cadrul acestei *ars amandi*" (*Despre seducţie*, p. 79), „Voi cita *in extenso*, pentru că textul are autoritatea…" (*Despre seducţie*, p. 101), „pădurea, un *topos* consacrat al seducţiei" (*Despre seducţie*, p. 106), „Heidegger o va trăi constant *extra muros*" (*Despre seducţie*, p. 122), „*Et caetera*" (*Despre seducţie*, p. 168), „de un *quiproquo*, de pseudo-identităţi" (*Despre seducţie*, p. 191). Pornind de la acest din urmă exemplu, trebuie precizat că autorul, licenţiat în studii clasice şi tălmăcitor din acestea, are conştiinţa că nu toţi cititorii sunt familiarizaţi cu elina şi cu greaca, motiv pentru care nu de puţine ori traduce

[1] Citatul este extras dintr-un context ce face referire la *Apocalipsă*, transpusă adesea în ediţii bilingve sau trilingve.

[2] Nu e singulară situaţia în care autorul articulează hotărât un cuvânt străin, mai ales că latina nu a cunoscut niciun fel de articol şi permite aceasta.

3 Aici se remarcă siglarea / abrevierea latinească (*ante Christum*) pentru românescul *î. Hr. „înainte de Hristos"*.

cuvintele mai pretențioase ori cele interpretabile: „zeița conciliului, *polymetis* «sfătuitoarea în împrejurări diverse»” (*Despre limită*, p. 210), „zeița care nu este doar *polymetis*, ci și *glaukopis*. *Glaukos* înseamnă «strălucitor» […], iar bufnița, *glaux*, este emblema Atenei” (*Despre limită*, p. 212), „intră în joc un *eidos proaireton*, un «aspect surprins în prealabil cu privirea»” (*Despre limită*, p. 218), „cu ajutorul cuvintelor (*logoisin*)[1] […], falsul, minciuna (*to pseudos*)” (*Despre minciună*, p. 20), „forța (*bia*) și vicleșugul (*dolos*)” (*Despre minciună*, p. 20), „într-o tipologie a eroilor homerici, Ahile acoperă poziția «cel mai viteaz» (*aristos*), Nestor, poziția «cel mai înțelept» (*sophotatos*), iar Odiseu, poziția «cel mai versatil» (*polytropotatos*)” (*Despre minciună*, p. 31), „o mecanică a Iubirii (*Philia*) și a Urii (*Neikos*)” (*Despre ură*, p. 25), „*metaphorein*, «a duce dintr-o parte în alta»” (*Despre ură*, p. 80), „«ochiul minții» (*hé tés dianoías ópsis*)” (*Despre seducție*, p. 41), „*Psyché* – spiritul, sufletul – este un…” (*Despre seducție*, p. 50), „ca spirit pur, ca «duh sfânt» (*pneuma*)” (*Despre seducție*, p. 63), „*metanoeīte*, «răsturnați-vă felul de a gândi și de a vă purta»” (*Despre seducție*, p. 73), „«ziua Domnului» (*heméra kyríou*)” (*Despre seducție*, p. 74), „să ne amintim de *sōma géinon*, de «trupul de pământ» al lui Platon” (*Despre seducție*, p. 234) etc. Uneori traducerea implică două sau mai multe limbi – „«căldicel», *chliarós* (*tepidus* în latină), adică nici «rece», *zestós* (*frigidus*), nici «fierbinte», *psychrós* (*calidus*)” (*Despre ură*, p. 27) –, alteori, ea este mai amplă, pentru a nu se pierde nimic din substanța textului: „versul poetului latin Persius: *O, curvae in terris animae et caelestium inanes!* («suflete încovoiate spre pământ și lipsite de fior divin»)” (*Despre ură*, p. 100).

În alte situații, Gabriel Liiceanu simte nevoia nu doar a unei simple traduceri, ba chiar a unei explicații mai ample, apelând câteodată și la sinonime, inclusiv în alte limbi, capabile să decripteze înțelesurile ascunse: „atingerea limitei (*peras*), care acum se confundă cu «dincolo» (*peran*), devine în cel mai înalt grad o «încercare» (*peira*), un *experimentum* plin de *pericula*, iar *poros*…” (*Despre limită*, p. 188), „are nevoie de o lumină interioară, de o «iluminare», de o *elucidatio* (*Erleuchtung*)” (*Despre limită*, p. 212), „să-l înșele pe Filoctet, folosindu-se de cuvinte. Sofocle spune textual: *tēn Philoctēton psychēn logoisin ekklepseis*. Spre deosebire de *kleptō*, care înseamnă «a fura un lucru» (vezi «cleptomania»), *ekkleptō* înseamnă «a fura o persoană», adică «a răpi»” (*Despre minciună*, p. 19), „*seduco* înseamnă «a duce la o parte, a trage la o parte, a lua deoparte». *Me seducit foras narratque*…, spune Terențiu, «mă ia deoparte afară și îmi povestește»” (*Despre seducție*, p. 9), „atribute ale ființei divine: *kalón*, *sophón* și *agathón*, ceea ce este frumos, știutor și bun” (*Despre seducție*, p. 51), „contemplarea durează o *períodos*, adică o rotire completă a bolții cerului” (*Despre seducție*, p. 52), „«Pâinea noastră *hyperoúsion* dă-ne-o nouă astăzi». Am păstrat cuvântul în original pentru că în greacă *hyperoúsios* înseamnă deopotrivă «cotidian» și «suprasubstanțial» («de ordin spiritual, mai presus de materie»)” (*Despre seducție*, p. 66-67), „«Estetic» trimite la etimonul său grec, *aisthesis*, deci la «senzație», la tot ce implică registrul cunoașterii sensibile. […] Traducătorul francez al lui Kierkegaard observă că în daneză cuvântul care îl traduce pe «estetic» este *sandselig*, care înseamnă deopotrivă «sensibil» (referitor la simțuri, la sensibilitate) și «senzual» (referitor la dorință, erotic)” (*Despre seducție*, p. 218-219).

---

[1] Termenul grec apare declinat, păstrându-se cazul și numărul.

Dintre limbile moderne, filozoful contemporan preferă să facă referiri la germană, franceză, engleză, italiană, în funcţie de context. Astfel, atunci când se raportează la filozofia nemţească, Liiceanu nu ezită să dea originalul, fie că nu există un echivalent românesc, fie că nu doreşte să altereze pletora lui semantică, însă întotdeauna însoţit de o traducere măcar aproximativă: „omul este [...] *voraus-bestimmt*, este «pre-determinat», «hotărât de mai înainte»" (*Despre limită*, p. 43), „apolinicul este o forţă artistică (*künstlerische Macht*) care intră în regimul de funcţionare al Unului Originar (*das Ur-Eine*)" (*Despre limită*, p. 199), „A sfătui, spune Heidegger, înseamnă *vordenken* «a gândi înaintea altuia», *vorsorgen* «a purta de grijă înaintea altuia»" (*Despre limită*, p. 210), „vorbele lui Heidegger, *Mitsein* «fiinţă laolaltă» sau *Miteinandersein* «fapt-de-a-fi-unul-laolaltă-cu-altul», pe scurt «fiinţă comunitară»" (*Despre ură*, p. 28), „Heidegger vorbeşte despre «sinele impersonal» (*Manselbst*), despre «impersonalul *se*» (*Man*) şi despre «sinele cotidian» (*alltägliches Selbstsein*)"[1] (*Despre ură*, p. 29), „Freud a vorbit despre «trăirea de satisfacere» (*Befriedigungserlebnis*)" (*Despre seducţie*, p.), „teritoriu al «muncii spirituale» (*geistige Arbeit*)" (*Despre seducţie*, p. 123), „esenţa femininului este *schlichte Hingabe* «donaţie pură»" (*Despre seducţie*, p. 129), „Cuvântul pe care-l foloseşte Heidegger este *Fügung* «punere în rost, rostuire»" (*Despre seducţie*, p. 132), „«Marea pasiune a existenţei» *Die große Leidenschaft der Existenz*" (*Despre seducţie*, p. 137), „sub formele *das Dämonische* şi *to daimónion*" (*Despre seducţie*, p. 147), „Faptul-de-a-fi (*Sein*) şi înţelegerea lui" (*Despre seducţie*, p. 149), „a existat şi există un *Kulturbetrieb* european" (*Despre seducţie*, p. 247), „Există în limba germană un cuvânt care ne ajută să înţelegem funcţiile culturii până la capăt. Cuvântul acesta este *Bildung*[2]. El înseamnă «formaţie, formare»" (*Despre seducţie*, p. 248).

Limba franceză e folosită de Gabriel Liiceanu ca limbă de cultură, pornind de la premisa că poporul român este francofon, iar modernizarea limbii noastre în secolul al XIX-lea a avut aportul hotărâtor al francezei. E motivul pentru care majoritatea exemplelor nu sunt traduse: „Această recunoaştere se face [...] *à rebours*" (*Despre limită*, p. 84), „fiinţa lui *en raccourci*" (*Despre limită*, p. 108), „*amour propre... / amour impropre*" (*Despre limită*, p. 127), „Piticul este *raisonneur*-ul[3] acestei lumi" (*Despre minciună*, p. 47), „există recursul la *des choses sales*" (*Despre minciună*, p. 49), „*Amour courtois*[4] presupune cultul nobil al femeii" (*Despre seducţie*, p. 76), „era [...] un specialist în tehnica *aparté*-ului, în «deturnare»" (*Despre seducţie*, p. 106), „pune la cale întâlniri în *tête à tête* la el acasă" (*Despre seducţie*, p. 136). În capitolul în care autorul ia în discuţie piesa *Don Juan* a lui Molière, apelul la franceză nu mai are legătură cu

[1] Ulterior, în text, apar denumirile germane (mai uşoare) fără traducere – „parametri ai *Dasein*-ului ca *Mitsein*" (p. 31) – remarcându-se, prin articolul posesiv-genitival, adaptarea lor la limbajul filozofic românesc.

[2] Câteodată, autorul abuzează de utilizarea termenilor străini. De pildă, la pagina următoare, acest substantiv se repetă de trei ori.

[3] Şi de această dată se încearcă „importarea" franţuzismului în limba română, prin articularea hotărâtă. Neadaptarea lui, însă, se vădeşte prin cratima ce separă articolul de substantiv.

[4] Expresia se repetă foarte des în întreg capitolul cărţii, deoarece numai ea (netradusă) poate caracteriza cel mai bine fenomenul medieval în discuţie.

francofonia românilor sau cu tributul cultural şi lingvistic al limbii noastre faţă de sora din Apus, ci cu fidelitatea faţă de sursă, ceea ce se întrevede în exemplele următoare: „un *rendez-vous* înspăimântător" (*Despre seducţie*, p. 203), „tutunul este «pasiunea oamenilor dintr-o bucată» (*honnêtes gens*)" (*Despre seducţie*, p. 206), „*un pauvre type*, personaj mizerabil, depravat" (*Despre seducţie*, p. 207), „*C'est un épouseur à toutes maines*, conchide Sganarelle" (*Despre seducţie*, p. 208), „complice *à contre coeur* la netrebniciile lui Don Juan" (*Despre seducţie*, p. 209), „fiind dominat de frică – *la crainte en moi fait l'office du zele*" (*idem*, *ibidem*). În alte situaţii, autorul simte nevoia unor completări sau a unor explicaţii suplimentare: „un joc de cuvinte creat în jurul inimii văzute ca *le plus grand coureur du monde*, în care *coureur* este deopotrivă «alergătorul profesionist» şi «cel care trece de la o femeie la alta»" (*Despre seducţie*, p. 210), „iubirea concepută de Don Juan ca schimbare permanentă: *tout le plaisir d'amour est dans le changement*" (*Despre seducţie*, p. 211).

Aceeaşi justificare de evitare a trădării traducerii[1] se poate găsi şi pentru apelul la italiană, mult mai moderat însă, unde opera vizată e *Principele* lui Machiavelli: Calitatea sa principală este *virtú* […] *Virtú* este…" (*Despre minciună*, p. 52), „*l'uomo virtuoso* va face faţă" (*Despre minciună*, p. 53), „membrii ei devin *satisfatti*, spune Machiavelli" (*Despre minciună*, p. 69), „*l'uomo virtuoso* machiavellic". Mult mai rare sunt trimiterile culturale, la terminologia internaţională de origine italiană. De pildă, există în lucrarea *Despre minciună* un capitol intitulat „*Intermezzo*: Despre *Deinon* la greci" sau „conferă esenţa nobilă: *la vita nuova*" (*Despre seducţie*, p. 78), „rămâne până la sfârşit *legato*-ul vieţii ei" (*Despre seducţie*, p. 174).

Inserarea anglicismelor în cărţile filozofului român are o dublă justificare. Pe de o parte el doreşte dinadins păstrarea „parfumului" limbii lui Shakespeare, ca în exemplele: „registrul limbajului sacral: *holy* («sfânt»), *shrine* («templu»), *devotion* («devoţiune»), *pilgrim* («pelerin»), *saint* («sfânt»), *prayer* («rugăciune»), *faith* («credinţă»), *purged* («purificat»)" (*Despre seducţie*, p. 95-96)[2], „mâna Julietei este numită «templu sfânt» (*holy shrine*); […] Romeo profanează mâna Julietei (*if I profane*) (*Despre seducţie*, p. 97) sau „buzele intră în condiţia de pelerin şi ele roşesc (*two blushing pilgrims*)" (*id*., *ibid*.). Pe de altă parte, se doreşte apropierea de un public cât mai larg şi, pentru a fi „trendy", inserează cuvinte la modă printre tineri, în general, şi printre anglofoni, în special: „acea *abnormal size*" (*Despre limită*, p. 199), „duh rău, sinucigaş sau *killer*" (*Despre limită*, p. 201), „devenind un *outlaw*, un «proscris», un bandit" (*Despre ură*, p. 78), „însoţeşte acest *love story* academic" (*Despre seducţie*, p. 119), „primul act al acestui *love story*" (*Despre seducţie*, p. 145), „Toate povestirile amintite au acelaşi soi de *happy end*" (*Despre seducţie*, p. 195). Aşa cum se observă din exemplele anterioare, traducerea însoţeşte de cele mai multe ori termenul englez, lucru vădit şi în situaţia următoare, unde protagonista este o siglă înţeleasă în mai mică măsură decât e folosită: „testele americane pentru *IQ* (*intelligence quotient*) «coeficient de inteligenţă»" (*Despre limită*, p. 108).

Exemplele din alte limbi sunt absolut întâmplătoare şi ele vin să susţină, eventual, o etimologie: „«Vileag» vine din maghiarul *vilàg*, care înseamnă

---

[1] Având în vedere expresia italiană *traduttore – traditore*.

[2] Urmează patru versuri redate în engleză care ilustrează prezenţa acestor termeni.

«lume», spațiu public ca opus celui privat" (*Despre seducție*, p. 238). Aşa cum apare în exemplul anterior („publi*c ca*"), şi în alte părți se mai strecoară unele cacofonii, fie din ignoranța corectorilor, fie din neglijența autorului[1], preocupat să transpună ideile şi conceptele cu o claritate cât mai mare: „absența *de de*stin" (*Despre limită*, p. 60), „secvența *de de*păşit" (*Despre limită*, p. 72), „se soldează *cu c*lintirea existenței" (*Despre limită*, p. 78), „posibilitatea progresului *ca c*reație infinită" (*Despre limită*, p. 80), „în vreme *ce ce*l care" (*Despre limită*, p. 93), „nu presupune prostia, *ci ci*nstea" (*Despre minciună*, p. 24), „făcându-se *că c*rede" (*Despre minciună*, p. 65)[2], „*cu c*odurile" (*Despre ură*, p. 81), „*că Cha*rmides posedă o frumusețe" (*Despre seducție*, p. 33), „invocând în permanență spiritul *ca* «*c*uvânt al Domnului»" (*Despre seducție*, p. 64), „spațiul publi*c ca* opus" (*Despre seducție*, p. 238).

Dacă scăpările anterioare sunt erori pur omeneşti, trebuie precizat faptul că, din dorința de a fi accesibil unui public cititor cât mai numeros, autorul nu ezită să folosească termeni populari, care, aparent, nu şi-ar avea locul în lucrări de filozofie: „o lume **nicicum** închegată"[3] (*Despre limită*, p. 39), „petrecute **altcândva**, **altunde**"[4] (*Despre limită*, p. 51), „aşezat peste tot şi **niciunde**" (*Despre seducție*, p. 133). Influența populară se regăseşte atât la nivelul sintaxei – „**avem de-a face cu** faptul" (*Despre seducție*, p. 13) –, cât şi în lexic, un exemplu concludent fiind adjectivul *intelighent* şi substantivul *intelighenție*: „reprezentanți ai **intelighenției**" (*Despre ură*, p. 107), „intelectualul ajuns «**intelighent**»" (*Despre ură*, p. 111), „forțele **intelighenției** burgheze" (*id.*, *ibid.*), „cel mai puternic contingent de «**intelighenție**» din lume" (*Despre ură*, p. 115-116). Cei doi termeni nu aparțin limbii române standard, însă sunt întrebuințați în limbajul intelectualilor destul de frecvent, mai ales în registrul oral, pentru a da un anumit parfum de epocă exprimării. Dar cuvintele populare („sălaş"), fără nicio reținere, sunt puse alături de altele învechite şi regionale („adăstare") şi chiar de neologisme („static"), precum în exemplul următor: „momentul static al adăstării în sălaşul zeilor" (*Despre seducție*, p. 51). Aici nu e vorba de o nepotrivire de registru stilistic, ci mai degrabă de o încercare de „vulgarizare" a limbajului filozofic, de coborâre a acestuia printre muritorii de rând. Liiceanu e conştient că, printr-o terminologie prea specializată, nu se va putea apropia de „vulg", de cititorul de rând, iar felul în care decurge scriitura denotă tocmai intenția de popularizare a filozofiei, prin renunțarea la un limbaj prea tehnic – a se citi inaccesibil majorității cititorilor: „din **mizeria** vieților noastre" (*Despre limită*, p. 7), „există o superioritate **prostească**" (*Despre limită*, p. 31), „**un terorism** al limitei proprii" (*id.*, *ibid.*), „**starea de** exaltare şi **beție** a celui…" (*Despre limită*, p. 69), „prilej de **tărăgănare**" (*Despre limită*, p. 73), „miza pe care o **azvârl** înaintea mea" (*Despre limită*, p. 99), „**o schimonosire** a ei" (*Despre limită*, p. 100), „întrebări **prosteşti**" (*Despre limită*, p. 136), „din **puzderia** zeilor elini" (*Despre limită*, p. 210), „X îi **trage o minciună** lui Y" (*Despre minciună*,

---

[1] *Mutatis mutandis*, inclusiv bunul Homer mai ațipea câteodată, după cum observă poetul latin Horatius în *Ars poetica*, 359: *Bonus dormitat Homerus*, *apud* Eugen Munteanu, Lucia-Gabriela Munteanu, *Aeterna latinitas*. *Mică enciclopedie a gândirii europene în expresie latină*, Iaşi, Editura Polirom, 1996, p. 35.

[2] Din păcate, această cacofonie se repetă de trei ori pe aceeaşi pagină!

[3] Termenul popular *nicicum* provine din literarul compus *nicidecum*.

[4] Dacă primul termen e rar, al doilea nici nu există în *DEX*, ci numai *altundeva*.

p. 13), „ruşinea **ticăloşiei**[1] se absoarbe în rezultatul victoriei" (*Despre minciună*, p. 21), „enormitate cu aparenţă **jucăuşă**" (*Despre minciună*, p. 30), „**nimereala** momentană" (*Despre minciună*, p. 53), „**Grozăvia** este că fanatismul…" (*Despre minciună*, p. 59), „…**corcit** cu un…" (*id.*, *ibid.*), „**minciuna** în comunism: fiind **sfruntată, de la obraz, gogonată**"[2] (*Despre minciună*, p. 65), „toată lumea **se face că crede**" (*id.*, *ibid.*), „un soi de **bâlbâială** de atitudine" (*Despre ură*, p. 32), „dispuşi **să se înhame** la schimbarea lumii" (*Despre ură*, p. 105), „să îşi privească **mârşăviile**" (*Despre ură*, p. 108), „**cuibărirea minciunii** în inima însăşi a limbajului" (*Despre ură*, p. 144), „dincolo de *hibele* Constituției" (*Despre ură*, p. 152), „O societate […] **bâjbâie** prin propria ei istorie" (*Despre ură*, p. 154), „adevărate staruri ale frumuseții masculine" (*Despre seducție*, p. 36), „poate servi drept **trambulină** pentru recuperarea lui «acolo»" (*Despre seducție*, p. 49), „nu atât o «**vorbărie academică**», cât un mod de **a împlânta** gândirea" (*Despre seducție*, p. 106), „relația ei cu lumea spiritului nu va fi una **uscată** şi nu va avea ca efect **acreala** care însoţeşte pierderea feminității" (*Despre seducție*, p. 126), „E în toate **astea** o **latură de** «**vulpoi**» a lui Heidegger" (*Despre seducție*, p. 138), „nu e o apariţie miraculoasă **căzută de pe altă planetă**" (*Despre seducție*, p. 151), „o existență **drămuită**" (*Despre seducție*, p. 166), „în conflictul dintre carne şi spirit, cei care **pariaseră pe**…" (*Despre seducție*, p. 188), „Caracterul **zvăpăiat** al lui Papageno" (*Despre seducție*, p. 221).

Din cuvintele şi frazeologismele anterioare, rezultă clar intenţia autorului de a lupta cu limba de lemn, pe de o parte, si cu terminologia pretenţioasă, ezoterică, pe de altă parte. Prin toate aceste ultime cărți, Gabriel Liiceanu coboară filozofia din „turnul de fildeş" al inițiaților şi o face accesibilă oamenilor obişnuiți, prin repovestirea unor mituri, întâmplări, cărți care să susțină o idee sau o cauză: minciuna, ura, seducția, limita. Totodată, există o „obsesie" a limbajului, o credință în puterea eliberatoare şi, implicit, constructivă a cuvintelor. Ele pot mântui, aşa cum pot şi condamna. Dragostea pentru ştiințele limbajului, pentru etimologii, în special, şi pentru adevăr, cultură, cunoaştere, în general, îi asigură autorului o lejeritate de a scrie, de a-şi transmite ideile proprii şi de a interpreta textele altora. Acest demers nu ar fi fost posibil fără un consistent bagaj de cunoştințe, fără o cultură clasică şi modernă, filozofică şi filologică. Importanța lui depăşeşte strict literatura de specialitate, deoarece contribuie atât la îmbogățirea limbii române, cât şi la integrarea ei în spațiul cultural european.

---

[1] Acest substantiv, mediatizat în ultima perioadă chiar la „nivel prezidențial", se repetă pe aceeaşi pagină.

[2] Întreaga expresie se repetă şi pe pagina următoare.

AXIOLOGIA INTERPRETĂRII TEXTULUI LITERAR SAU „HERMENEUTICA PARADOXISMULUI”

VICTORIA FONARI

(Universitatea de Stat din Moldova)

Criteriul de stabilire a veridicității unei lucrări poate fi cercetat din perspectivele: istorică, socială, individuală, psihologică, gramaticală, etnică etc.

Oricum criteriul subiectivității va persista şi nu este exclus să învingă în dialogul valorilor ce ține de literatură, uneori chiar kitschul, despre acest fenomen a atenționat în lucrarea sa *Plăcerea textului* structuralistul Roland Barthes: „Forma bastardă a culturii de masă este repetarea ruşinoasă: se repetă conținuturile, schemele ideologice, ştergerea contradicțiilor, dar se variază formele superficiale: mereu alte cărți, emisiuni, filme noi, fapte diverse, dar întotdeauna acelaşi sens” [1, p. 66].

Un studiu semnificativ la această temă este „Defragmentarea kitschului”. Autorul Eugen Lungu face o introspecție în terminologia kitschului. Criticul *Raftului cu himere* cercetează nu atât cuvântul cât sensul acestuia, numindu-l uneori abreviat K.: „Anomaliile K.(itschului) încep chiar de la termen: cuvântul de o bizarerie sonoră desăvârşită. (…) Diformitatea, obiect al K., va fi deci o contradicție între gândurile, sentimentele, moravurile, aerul şi comportarea unui om şi natură, legile primite, obiceiurile, tot ceea ce pretinde starea lui prezentă de la acest om deformat. (…) Italienii numesc K. *scifazza*, de la *schifo* – scârbă. A. Moles, fizician şi filosof (Strasburg), definea K. drept «talcioc al culturii». Hollyvoodul extinde acest *talcioc* la scara mondială. Dacă lucrurile vor continua în aceleaşi ritmuri, estetica secolului XXI se va numi *kitschestetika*” [2, p. 181-182].

Legătura pe care o impune realitatea banilor modelează arta spre un kitsch şi, invers, uneori se creează o convenție pentru a valorifica kitschul din perspectiva valorilor aşa cum este estetica: „Domeniul K. este infinit: se extinde de la bibelouri şi jucării pentru copii până la palate. O anume varietate a K. viruseazǎ chiar şi sfera sentimentelor: «Există două lacrimi, după cum spunea Kundera: prima, atunci când eşti emoționat văzând copiii jucându-se pe peluză; a doua, când eşti mândru să fii omul emoționat care vede copiii jucându-se pe peluză. Numai a doua este kitsch, căci ea presupune mulțumirea de sine. Sentimentalismul înseamnă obscenitatea sentimentului» (Michel Thèron)” [2, p. 183]. (Opinia convinge cu excepția momentului de obscenitate care este discutabilă, deoarece se cunosc autoaprecierile înalte ale lui Ovidiu, Horațiu, Hugo, Puşkin, Eminescu).

În articolul cu un titlul intrigant *Katharsis sau Kitsch*, esteticianul ungur Hermann Istvàn face următoarea distincție dintre fenomenele analizate, mizând pe efectele acestora, consecințele în receptarea artei şi nu postura artistului (spre deosebire de Eugen Lungu): „Arta adevărată oferă în general insolitul, frapantul,

uluitorul chiar, kitsch-ul caută mereu să ofere ceea ce se aşteaptă sau, poate, se pretinde…” [3, p. 173.].

Problema kitschului, fiind în opoziție cu arta, dar coexistând paralel, uneori concurând în planul existențial – un fel de competiție de supraviețuire şi apreciere, se interpătrunde cu alte aspecte ce țin de artă: estetica, individualitate, originalitate. Cercetând problema din perspectiva artisticului, profesorul de Filosofie teoretică la Facultatea de Litere din Torino – Gianni Vattimo, în compartimentul *Adevărul artei*, susține următoarele: „Nu se mai aşteaptă ca arta să devină inactuală (…); se încearcă în schimb, oricum, imediat experiența unei arte ca fapt estetic integral” [4, p. 55-56]. Ideea de moarte a artei merită o atenție deosebită. La explicarea acestei idei autorul mizează pe tendința de impunere din ce în ce mai mult a culturii de masă şi colaborarea cu originalitatea creativă, astfel: „moartea artei înseamnă două lucruri: în sens forte, şi totodată utopic, sfârşitul artei ca fapt specific şi separat de restul experienței, într-o existență răscumpărată şi reintegrată; în sens slab, sau real, estetizarea ca extindere a dominației *mass-mediilor*. Arta autentică s-a refugiat adesea în poziții programatic aporetice, renegând orice element de valorificare imediată a operelor – aspectul lor «gastronomic» –, refuzând comunicarea, alegând pur şi simplu tăcerea” [4, p. 58].

Astfel, în această teoretizare se relevă şi modalitatea de a depista / a deosebi kitschul de o operă de artă. Problema complicată a secolului al XXI este, de fapt, lipsa unui criteriu al frumuseții, menționat în cartea *Istoria frumuseții* de Umberto Eco. Secol în care libertatea nu permite nici un canon, nici un reper, respectul în fața a tot ce se creează sau se produce, iar uneori se dă drept operă de artă şi un ceva care inițial nu a fost creat pentru aceasta. Compromisul este zodia sub care uneori un consumator de artă trebuie să accepte non-convenția artistului.

Această apropiere dintre opera de valoare şi operă mediocră, care, firesc, este precedată şi de careva deosebiri, constituie o linie de subiect a eseului „De ce nu scriu roman”. Răspunsul este dat de Nicolae Manolescu, cu referință *sine qua non* la roman: „Şi romanul, şi poezia mi s-au părut totdeauna un maldăr de clişee. De când am început să citesc literatură, am băgat de seamă că scriitorii urmăresc să ne ducă în eroare. Ceea ce ei ne oferă ca «simțire», «viață», «realitate», «ființă vie» etc. e produsul a nenumărate trucuri de artificii. Nu există nici o jumătate de propoziție inocentă într-un roman. De la cel dintâi rând şi până la cel din urmă, totul e pus în slujba creării unei iluzii. Deosebirea dintre un mare romancier şi unul mediocru e că cel dintâi măsluieşte mai bine cărțile. N-aş vrea să fiu greşit înțeles: nu spun aceste lucruri ca să condamn romanul. Ar fi o prostie. Cititor cu experiență, ştiu şi accept regula jocului literar” [5, p. 190]. Este firesc să apară relația dintre critică literară şi opera literară. Autorul argumentează în favoarea cuvântului *a comenta*: „În eseu, în critică sunt scutit de această ambiguitate. Nimeni nu mă poate bănui că umblu cu minciuni. Nu am orgoliu (ori vanitatea) să creez viața. Mă mărginesc s-o comentez. Nu pretind să citesc sufletele dumneavoastră. Recunosc deschis că fac doar nişte ipoteze. Şi, dacă mă folosesc de clişee, de «tehnici», dacă accept un «stil», n-am de gând să păcălesc pe nimeni, căci nu mă dau drept demiurg, creator de universuri. Sunt şi rămân un comentator de lumi, reale sau imaginare, un parazit util al creației, umbra ei indispensabilă (căci îi ia măsura)” [5, p. 191].

Valoarea, în viziunea lui M. Eliade, păstrează influenţa ocupaţiei sale despre mit: „Căci autenticitatea este totdeauna semnificativă. Şi cu cât un text este mai «adevărat», cu atât densitatea sa semnificativă creşte. Este ceea ce-i determină şi valoarea hermeneutică: „Dar tocmai sinceritatea cea mai pură e enigmatică, pentru că atunci când suntem noi înşine – suntem inaccesibili celorlalte conştiinţe; iar sentimentul nostru cel mai profund şi mai autentic e inefabil” [6, p. 398]. Valoarea, în acest context, se apropie de adevărul hermeneutic. Axiologic ține cont de autenticitate şi tinde să se universalizeze.

Problema scării valorice preocupă şi poeții. Astfel, Arcadie Suceveanu include în ierarhia evaluării textului literar aspectul actualului. Eseul *Acelaşi Don Qiujote* conține un răspuns cu privire la rigorile poeziei, ținând cont de conexiunea dintre autor şi conceptul existențial al prezentului, numit şi *context*: „Odată cucerită o înălțime, ea impune o altă perspectivă a viziunii, un alt *context*. În poezie se întâmplă la fel. O dată cu apariția pe harta ei geografică a unor noi insule sau continente, relieful literar capătă noi dimensiuni, se impun noi criterii de evaluare, o altă scară de valori. Poeții sunt nevoiți să-şi extindă căutările. Noile descoperiri impun alte descoperiri. Recuzita se cere reînnoită. Nu se mai poate scrie la fel ca două-trei decenii în urmă. Între timp conceptele au evaluat. Sensibilitatea e alta. Viziunea e alta. *Contextul* e altul. (…) Sunt contemporan cu timpul vieții mele, cu propria mea naştere, cu propria mea moarte, cu propria mea memorie” [7, p. 11]. Valoarea artisticității se relevă în definirea metaforică: „Poezia rămâne a fi acel metal rar, bine ales şi îndelung şlefuit, bun conducător de realitate (de realitate interioară), prin care se transmite «energia visului», forța ideii, misterul existențial” [7, p. 13] După specificarea triadei poetul – textul – contextul.

Sentimentul de elitism pentru poezie relevă şi cerințele pentru interpret, care se obligă a găsi firul Ariadnei în ghidarea cititorului în labirintul artistic, fără a permuta valorile construcției artistice.

După atare aprecieri, emotiv echilibrate, disociem proza critică de proza literară şi revenim la subiectul despre kitsch, care poate fi atestat chiar şi în această sferă – a interpretării. De ce apare această idee de *colonizare* a nonvalorilor în istoria literaturii? Ideea stăruie la lecturarea cărții cu un titlul deosebit de promițător *Hermeneutica paradoxismului* [8], unde, de fapt, nu atestăm nici o metodă deosebită, decât relevarea textelor (editorului care, fericit, a donat bani pentru oglinda revelației hermeneuticii textelor sale proprii) interpretate ca o valoare deloc superioară unui text dintr-un dialect moldovenesc cu rusificări, aureolat de libertatea exprimării fără restricții gramaticale, iar versificarea vine de la sine, utilizând abil limbile cunoscute (în cazul lui Smarandache – franceza şi engleza), dar nerelevând bogăția acestora. Nivelul literaturii vagante este de dorit la Smarandache. Dar să vorbească textul: „À Bergerac *m-abat aprig*, / amis français *aştept pe dig*. / *Iar seara când* je goute le vin / *Şi chefuiesc* dans le jardin / Soulé souvent, *dizgrațios*. / Et mon tabac, *zvârlind pe jos*, / *Îmi leg de gât* la bonne bouteille, / *Şi trag în* şanț un doux someille! (sic!) / … Je me réveille le lendemain / Ayant la tête dans le ciel – / *Căci mă gândsc prin ce zigzag* (sic!) / *Eu am ajuns la Bergerac*…” (subl. în textul orig.) – p. 12. Textul dat nu e trecut la capitolul parodie, ci folosind poziția sofiştilor, la antitext, deşi efectul acestei scrieri poate fi conceput doar într-un pseudotext-dedicație.

Acum să prezentăm câteva opinii critice aparţinând istoricului literar Ion Rotaru, care ne-a propus spre lectură *perla* textuală demnă de o hermeneutică a paradoxismului: „Iubind conciziunea şi poet înnăscut fiind, Florentin Smarandache încearcă, nu fără succes, şi în poemul cu un singur vers (v. *Prin tunele de cuvinte*, Editura Haiku, 1997, cu versiunea engleză efectuată de autor). Obsesia «gărgăunilor» revine: „Zbârnâie gărgăunii mulţi ai unui gând" (*Sinapsis*), care nu-i altceva decât terţina invocată mai sus transcrisă linear, pur şi simplu. Diferă însă versiunea în engleză: „Maggots are buzzing / lots / of a thought" (traducere de Ştefan Benea), faţă de „They whirr: the many maggots of a thought" (versiunea autorului). Care o fi mai nimerită? Probabil că nu are nici o importanţă în acest caz" [9, p. 12]. Întrebarea şi răspunsul reflectă o atitudine de saturare din parte criticului, deşi e la începutul articolului şi autorul urmează să mai scrie încă 10 pagini despre „Florentin Smarandache este un autor extraordinar demn de luat în seamă, în câteva punete (greşeala nu ne aparţine) chiar extraordinar, cu toată situarea lui pe alocuri în… trena lui Beckett şi Ionesco" (p. 14-15). Interpretarea nu e inferioară unui suport publicitar, iar *alocurile* fac interpretarea *meteorologică*.

În continuare, să reţinem opinia paradoxală a cercetătorului Ion Rotaru privind opera lui Grigore Vieru: „Tema «poeziei dedicate Mamei» este frecventă în literatura noastră, de la frumoasele pagini din *Amintiri din copilărie* ale lui Creangă până la Coşbuc sau Goga şi mulţi alţii. La nici unul însă nu aflăm o atât de directă identificare a Mamei cu Patria, ca la Grigore Vieru, poetul basarabean, involuntară, se înţelege. În orice caz, multe, chiar foarte multe din compunerile lui poartă titluri precum: *Mama*, *Făptura mamei*, *Mâinile mamei*, *Părul mamei*, *Nopţile mamei*, *Cuvântul mamă*, *Steaua mamei*, *Mamă*, *tu eşti…*" [10, p. 601-602]. E neclară atitudinea criticului, referindu-ne la cuvântul *compuneri*, de fapt, întreaga creaţie poate fi definită astfel: dacă se ia în vedere nivelul şcolar – atunci e o atitudine neadecvată; dacă reflectă şi un alt nivel – creativ –, atunci şi lucrarea critică a cercetătorului poate fi apreciată cu acelaşi cuvânt – compunere.

Interpretul Ion Rotaru creează impresia că îşi propune să analizeze poeţii din Uniunea Scriitorilor din Republica Moldova din perspectiva influenţelor, şi nu din cea a individualităţii, or, individual poate fi numai scriitorul matematician Florentin Smarandache (!). Să exemplificăm: „Urme din Ioan Alexandru – de care poezia lui Grigore Vieru se apropie cel mai mult, luată în totalitatea ei – aflăm în *Casa*" [10. p. 603]. Sau: Petru Cărare „este un ironist în sensul lui Topârceanu, fără însă fineţea limbii maestrului" [10, p. 629]. Sau: „Arcadie Suceveanu clasicizează şi el, cu toate că, prin mesaj, este un poet foarte modern. Asemeni lui Adrian Păunescu, de la care pare a împrumuta unele accente…" [10, p. 633]. Aşadar sesizăm că exegetul a utilizat abil cunoştinţele sale pentru a deforma intenţionat imaginea poeziei din spaţiul nostru.

E o impresie de cântare doar de infinite influenţe. E bizar că autorul nu depistează interferenţe cu literatura universală, ci se limitează doar la spaţiul literaturii române. Însă opera acestor scriitori reclamă o analiză mai profundă, argumentată aşa cum s-a efectuat în exegezele existente. Aceasta însă nu exclude opiniile proprii dictate de conceptul *operei deschise*. Esenţialul e să fie bine argumentată şi să nu fie unilaterală.

La compartimentul *varietăți de descifrare literară* e semnificativ articolul lui Alex. Ştefănescu *Abuz de interpretare*, în care sunt vizate şi unele noțiuni din tehnicile interpretării. Îl vom prezenta integral pentru a elucida problema valorică în cadrul interpretării textului artistic literar: „Din perspectiva lui Mircea A. Tămaş, până şi fermecătoarele poveşti ale lui Ion Creangă, profund laice, devin mesajele unei sacralități pierdute în negura timpului. Citim şi nu ne vine să credem: „În *Povestea lui Harap Alb*, fata împăratului Roş se ascunde întâi «în dosul pământului, tupilată sub umbra iepurelui» (Pământul, Infernul), apoi «în vârful muntelui, după stânca aceea» (muntele Purgatoriului), şi în final «după lună» (Paradisul, Cerul), remarcându-se drumul ascensional spre prea-înalturi. Pe de altă parte, *Capra cu trei iezi*, iedul mare (Corpus) se ascunde după uşă (cercul exterior, Pământul), iedul mijlociu (Anima) sub covată (cercul mijlociu, Văzduhul), iar mezinul (Spiritus) în horn (inima, cerul, Centrul, hornul fiind simbolul Axei Lumii). (…) Ce-am mai avea de zis? Închidem siderați cartea (Spiritus), ne scărpinăm la ceafă (Corpus) şi ne gândim că, decât s-o citim, mai bine vedeam un film american cu împuşcături (Animus)" [11, p. 98].

Acest amplu citat relevă stabilirea unei axe necesare nu numai în scrierea artistică, ci şi în cea interpretativă. Textul literar condiționează interpretarea. Fragmentarea conceptului scriitorului nu poate veni în contradicție cu elementele descifrate de interpret.

Aşadar, kitschul poate fi întâlnit nu numai la o expoziție de pictură sau sculptură, dar şi la o librărie, şi într-o carte de critică literară. Dacă interpretarea este artă (după cum afirma în una din regulile sale Schleiermacher), atunci şi ea, ca şi oricare operă de artă, poate fi uneori jertfa kitschului. Datoria lectorului e de a putea să depisteze acest kitsch, citind şi opera care este analizată şi reuşind să stabilească valoarea interpretării (textului critic) în raport cu cel artistic.

Opiniile diverse privitor la una şi aceiaşi lucrare nu sunt o escapadă în favoarea kitschului, ci reprezintă un dialog favorabil în cunoaşterea sensului abscons, care poate fi condiționat şi de diverse metode de interpretare, şi de nivelurile savante şi artistice ale criticului literar.

Aceste gânduri domină articolul *Critica literară şi judecata de valoare*, scris de Romul Munteanu: „Pluralismul interpretării (atunci când nu este tendențioasă) face însă parte din statutul firesc al actului critic. Eliminarea acestuia din *traseul critic* duce la elucidarea *judecății de valoare*" [12, p. 32]. Probabil, elucidarea valorii se întrepătrunde cu perceperea noțiunii de adevăr hermeneutic. De aici şi necesitatea „reevaluării scrierilor clasicizate", care „este un fenomen firesc în fiecare epocă. Distanțarea polemică față de unele aspecte ale acestora, considerate ca perimate şi relevarea altora, care apar ca inedite, reprezintă un semn îmbucurător atât pentru *vitalitatea* operei cât şi pentru acuitatea actuală a criticului" [12, p. 33]. Setul de criterii dintr-un anumit timp face posibilă valorificarea unei opere care nu este contemporană. Dialogul în timp dintre textul literar şi interpret poate fi experimentat şi în dialogul dintre culturi, limbi, viziuni totalmente diverse. Acest dialog vine să integreze opinii ce au gusturi diferite, concepte originale cu unicul scop de a valorifica artisticul.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Barthes R. *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Papahagi. – Cluj: Editura Echinox, 1994.
2. Lungu E. *Raftul cu himere*. – Chişinău: Editura Ştiința, 2004.
3. Istvàn H. *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*. Traducere din limba maghiară Gheorghe Fischer. – Bucureşti: Editura Politică, 1973.
4. Vattimo G. *Sfârşitul modernității*. *Nihilism şi hermeneutică postmodernă*. Traducere de Ştefania Mincu. Posfață de Marin Mincu. – Constanța: Editura Pontica, 1993.
5. Manolescu N. *Metamorfozele poeziei*. *Metamorfozele romanului*. – Iaşi: Editura Polirom, 2003.
6. Marino A. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. – Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1980.
7. Suceveanu A. *Emisferele de Mandeburg*. – Chişinău: Editura Prut Internațional, 2005.
8. *Hermeneutica paradoxismului*. Editor: Florentin Smarandache. Vol. I. – Oradea: Editura Abaddaba.
9. Rotaru I. *Florentin Smarandache şi paradoxismul // Hermeneutica paradoxismului*. Editor: Florentin Smarandache. Vol. I. – Oradea: Editura Abaddaba.
10. Rotaru I. *O istorie a literaturii române*. Vol. 5. – Bucureşti: Editura Niculescu SRL, 2001.
11. Ştefănescu Alex.. *Ceva care seamănă cu LiteraTURA*. – Chişinău: Editura Ştiința, 2003.
12. Munteanu R. *Metamorfozele criticii europene*. – Bucureşti: Editura Univers, 1988.

REPETAREA CA FENOMEN SEMIOTIC ÎN GENERAL ŞI GLOTIC ÎN PARTICULAR (CLASIFICARE PRIMARĂ)

MARCU GABINSCHI

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Dacă facem abstracţie de tautologiile tocmai infinitivale, de care ne-am ocupat special[1], în prezenta lucrare, privitoare la tautologiile glotice în genere şi referindu-ne în primul rând la faptele limbii române, relevăm doar trăsăturile principale ale fenomenului în chestiune şi de aceea nu pretindem să dăm o descriere exhaustivă a faptelor.

Repetările ce se observă cel mai des în vorbirea cotidiană, dar şi la reproducerea ei în literatura artistică, sunt acelea pe care am putea să le numim insistenţe şi care nu adaugă la cele spuse nici un alt sens decât cel exprimat prima dată, ci doar insistă asupra lui. Acest lucru se lasă observat chiar când se repetă acelaşi fonocomplex, care, pronunţat cu altă intonaţie, are alt sens, nu tocmai cel de insistenţă. De exemplu, prin note muzicale s-ar putea exprima intonaţia (redată mai puţin exact prin punctuaţie), care îl deosebeşte pe *El îi alb! Alb!* şi *El îi alb-alb!* În primul caz avem insistenţă, iar în cel de-al doilea anume tautologie (fapt despre care vezi mai jos amănunţit).

Insistenţa, fiind prin însăşi natura sa un fenomen primar în viaţa organismelor vii, se manifestă şi la nivel preuman. Cf. cel puţin purtarea câinilor, a mâţelor şi asem. Principalele situaţii în care au loc insistenţele în sensul indicat mai sus sunt următoarele (e vorba de oameni):

a) Când vorbitorul nu e auzit destul de bine, ori că i se pare că aşa este. Atunci se repetă, de ex., *Vino încoace! Vino încoace!* (câteodată de mai multe ori şi în glas mai tare). Procedeul e obişnuit în situaţii de audibilitate scăzută, în cazuri de defecte ale pronunţării sau ale recepţionării convorbitorilor etc.

b) Când vorbitorul îşi exprimă emoţiile, făcând posibil subconştient în acest fel ca energia generată de ele să se consume. Acest lucru se întâmplă atât la exprimarea emoţiilor pozitive (de ex., *Minunat! Minunat!*), cât şi a celor negative (de ex., *Vai de mine!*, *Vai de mine!*) etc. Tot la emoţii se clasează exprimarea nonacordului categoric cu convorbitorul, a revoltei şi asem.

---

[1] Vezi articolele (tipărite în chirilică): M. Gabinschi, *Tautologiile infinitivale-vechi în limba moldovenească*. I. *Schiţă sincronică descriptivă*, „Limba şi literatura moldovenească”, 1977, nr. 4, p. 56-63 şi acelaşi, *Tautologiile infinitivale-vechi în limba moldovenească*, II. *Schiţă confruntativă etiologică*, tot acolo, 1978, nr. 2, p. 53-62. E vorba de tautologiile, proprii limbii vechi, dar acum folclorului şi graiurilor locale, de tipul *a face fac*, descrise în confruntare cu sinonimele lor cu mult mai răspândite acum, zise „supinale”, adică neoinfinitivale, de tipul *de făcut fac*. Ce e drept, cu toate amănuntele, cu care sunt descrise acolo tautologiile în chestiune, în cele două articole nu figurează tipul cu „supinul” postpus, ca în *Pot*, *pot mânca de mâncat* sau *îl durea de durut* (K. Sandfeld et H. Olsen, *Syntaxe roumaine*, I, Paris, 1936, p. 277), deoarece nu le-am întâlnit nici în literatura artistică citită (inclusiv în folclor), nici în vorbirea orală.

Un alt fel de repetări este cel care serveşte pentru a asigura un număr necesar de silabe în versuri, ca, de exemplu, în *Soacră*, *soacră*, *poamă acră*. Deşi câteodată şi asta poate fi interpretat ca insistenţă în adresare, procedeul ca atare nu poate fi caracterizat ca având întotdeauna acest scop. Univoc este în asemenea repetări vocativul, de ex., *Codrule*, *codruţule*….

Încă un fel de repetări îl constituie replicele, prin care, în dialog, unul din convorbitori, înainte de a da răspunsul propriu-zis, reproduce în felul său spusele celuilalt, adică e vorba de repetări ce trec uneori în modificări ale cuvintelor convorbitorului, adăugându-li-se ceva, ba chiar strâmbându-se ele etc. Din româneşte, putem aduce pentru acest caz tipul răspândit de contexte ca *Îmi este prieten*. – *Prieten – neprieten*, *dar trebuie să-l pui la punct*. Unele limbi, cum este, bunăoară, spaniola, posedă o gamă bogată de tipuri de replici[1]. E discutabil (căci nu există criterii unice general acceptate), dacă acest fel de repetări putem sau nu putem să-l clasăm la tautologii. În tot cazul e clar că aceste repetări nu sunt libere, în sensul că implică apariţia aceluiaşi cuvânt între cuvintele precedente ale convorbitorului.

Aşa dar, repetările care nu ţin de tipurile descrise[2] mai sus le numim tautologii. Acestea sunt deci repetări libere (în sensul indicat mai sus) care introduc în cele spuse un element denotativ de sens, care nu ar fi exprimat fără ele. Tautologiile sunt un fenomen exclusiv al vorbirii umane, cu realizări specifice fiecărei limbi particulare (deşi între ele există în această sferă şi trăsături comune), deci nu sunt mijloace de comunicare a animalelor şi prin însăşi această natură a lor sunt un fenomen cu mult mai complicat din punct de vedere lingvistic.

Precizări ulterioare se cer făcute în scopul identificării tautologiilor din limbă spre deosebire atât de cele în sens logic, cât şi de repetările din vorbire.

Ce sunt tautologiile în sens logic se ştie destul de bine, ele neconstituind de aceea subiectul unei lucrări lingvistice. În cazul cel mai elementar tautologia logică se identifică ca o definiţie în care determinatul se defineşte prin el însuşi, de exemplu, când se spune că muncitorul e cel ce munceşte, adică o afirmaţie a cărei valoare informativă e egală cu zero. Aşa auzim, de exemplu, de la un elev prost care, scos la răspuns, nu ştie nimic despre obiectul întrebării şi repetă denumirea lui ca predicativ. Dar câteodată tautologia logică se ascunde în dosul unor teoretizări. Să ne aminitm, de exemplu, de aşa-zisa „teorie a obiectualităţii” («учение

---

[1] Vezi, de exemplu, Т. А. Ворожищева. *Повтор и его роль в образовании нестандартных модальных конструкций* (*на материале испанского языка*), «Вопросы романского и общего языкознания», Выпуск 3, Санкт-Петербург, 2002, с. 83-87.

[2] O precizare trebuie făcută referitor la acele limbi în care o clasoformă (abstracţie reprezentând toate logoformele categorial identice) există ca autem (alomorf poziţional ce poate constitui enunţ eliptic aparte) şi ca anautem (alomorf poziţional ce nu o poate face). Aşa este tocmai limba română, genitivul (ca de altfel şi infinitivul) ei realizându-se în câte două alomorfe, de ex., *vecinului* (ca în *casa vecinului*) şi *a vecinului* (ca în – *A cui e casa*? – *A vecinului*). La asemenea logoforme insistenţa reproduce nu întocmai anautemul din textul legat, ci cere autemul lui. De ex., în dialoguri ca – *Asta-i casa vecinului* (şi, dacă cel ce întreabă nu a auzit bine răspunsul şi întreabă iar) – *A cui?* i se răspunde – *A vecinului* (fonocomplexul *vecinului* exprimând ca enunţ eliptic, alt caz, deci nefiind potrivit aici). Totuşi, contrar datului fonematic nemijlocit, prezentat prin alomorfe diferite, avem în ambele cazuri o singură logoformă repetată (prezentând clasoforma respectivă).

о предметности»), în care substantivul se defineşte prin „obiect în sens larg" şi asem., acest ultim însuşi identificându-se ca ceva denumit prin substantiv[1]. Nu degeaba adepţii acestei teorii ajung la acel rezultat că substantivul trebuie să se definească pe baza „obiectualităţii gramaticale sau a substantivităţii"[2], formulare camuflată în ruseşte de neasemănarea externă a cuvintelor «существительное» şi «субстантивность», dar care, tradusă în mai multe alte limbi (printre care şi în română), ar suna ca „Substantivul se defineşte pe baza substantivităţii". Acesta este, deci, un exemplu tipic de tautologie logică (cazul „Idem per idem"), deşi adus din domeniul lingvistici. Spre deosebire de aceste tautologii logice, cele glotice comunică o anumită informaţie.

Totodată, întrucât e vorba de limbă (mijloc colectiv de comunicare), nu de vorbire (aplicare a acestui mijloc), ne limităm obiectul la ceea ce e propriu limbii ca acestui mijloc colectiv, făcând abstracţie de ceea ce caracterizează modurile individuale de folosire a lui. Se ştie că unele feluri de repetare verbală pot să fie proprii unor persoane, atât pur şi simplu ca vorbitori în viaţa de toate zilele, cât şi, aplicate în scopuri artistice, unor autori de opere literare. În acest ultim caz asemenea repetări, printre care tautologii, pot să fie studiate ca procedee artistice proprii cutărui sau cutărui scriitor. De exemplu, D. Matcovschi obţine un efect artistic prin repetarea verbului în cazuri ca *ştia manualul de fizică pedinafară*, *pederost îl ştia*.

Am adus acest fel de repetare pentru a releva contrastul cu utilizarea unei repetări asemănătoare care face parte din mijloacele limbii (nu a stilului personal al cuiva). Astfel, în limba turcă, forma verbală personală ce încheie o propoziţie (topică obişnuită în limbile turcice) se repetă la începutul propoziţiei nemijlocit următoare. Bunăoară, … *onu yakalam*] =. *Yakalam*] = *ama*… – „… l-a prins. L-a prins, dar…"

Aşadar, tautologia glotică (cea din limbă) fiind delimitată de principalele fenomene contigue, putem distinge în cadrul ei următoarele subdiviziuni:

Mai întâi de toate distingem 1) tautofonii şi 2) tautosemii.

Precum reiese din înşişi termeni, în primul caz se repetă elementele planului formei, în al doilea cele ale planului conţinutului.

Deci, în cadrul 1) tautofoniilor distingem:

a) Tautomorfii, adică repetări ale uneia şi aceleiaşi forme ale unui cuvânt. De ex., *negru-negru*, *gata-gata*, *abia-abia*, *iată-iată*, *acu-acu* ş.a.m.d. sau *dealuri*, *dealuri*, *dealuri* sau (de data aceasta avem tautomorfie complicată) *Au mers*, *au mers şi au ajuns*, deoarece fără elementul nerepetat (cum este aici *şi au ajuns*) logoformele repetate nu ar avea acelaşi sens şi s-ar pronunţa cu altă intonaţie (ca o insistenţă).

b) Tautotemii[3], adică repetări ale unuia şi aceluiaşi cuvânt, dar în formele lui diferite, păstrându-se doar unitatea temei. Aşa sunt, de exemplu, tautologiile infinitivale de care a mai fost vorba (vezi nota 1), cele vechi, de tipul *a auzi am auzit* şi cele noi, de tipul *de auzit am auzit* ş.a.

---

[1] Vezi critica amănunţită a acestei teorii în: М. А. Габинский, *Очерки по основаниям грамматики*, Кишинев, 1972, p. 197-312, în special p. 22 şi urm.

[2] Vezi О. П. Суник, *Общая теория частей речи*, Москва-Ленинград, 1966, p. 113.

[3] Acest fenomen l-am numit, la prima abordare preliminară a lui t a u t o l e x i e (vezi M. Gabinschi, *Pluralul nonafixal reduplicativ ca procedeu stilistic*, „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", 2002, nr. 1-2, p. 90), ceea ce s-a dovedit a fi nereuşit, termenul fiind generic pentru tautomorfie şi tautotemie împreună.

c) Tautorizii, adică repetări ale unuia şi aceluiaşi radical prezentat de diferite cuvinte ce-l conţin. În româneşte acest fenomen nu este propriu limbii vorbite, ci poeziei, în special celei populare, de ex., *Şi din grai aşa grăia*, sau *şi cu graba să grăbească*, sau *Nici cu coasa nu cosim* şi asem[1]. De notat că structurile limbilor determină dacă unul şi acelaşi sens tautologic se exprimă prin tautomorfie, tautotemie sau tautorizie.

Astfel, cunoscuta tautologie de tipul *Legea e lege* este în româneşte o tautotemie, deoarece *legea* şi *lege* sunt două forme diferite ale unuia şi aceluiaşi cuvânt. În schimb în limbile fără articol acelaşi sens se exprimă prin tautomorfie: cf. rus. *Закон есть закон*.

Corespondenţa dintre tautotemie şi tautorizie se ilustrează prin cazul următor: tipul *de făcut fac* (ca şi arhaicul *a face fac* şi rarul *să fac*, *fac*), odată ce *de făcut (a face*, *să fac*) este tot o formă a aceluiaşi verb *a face*, ca şi orice altă formă a lui, avem aici tautotemie. Tot aşa este şi în mai multe alte limbi, ce cunosc acest tip de tautologii infinitivale (cf. rus. *делать делаю* ş.a.). Dar iaca până şi aromână, în care infinitivul vechi a fost eliminat, iar cel nou (cf. rom. *de făcut*) nu s-a format, acelaşi sens tautologic se redă prin îmbinarea a două cuvinte omorizice, de tipul *tră adrari adar*, acest *adrari* fiind substantiv postverbal introdus de prepoziţia *tră* care nu şi-au pierdut calitatea iniţială de cuvinte diferite. Tot aşa este şi în alte limbi balcanice (cf. bulg. *за правене правя*, maced. *за правење правам*; ce e drept, în albaneză situaţia e izomorfă cu cea din română în toate cele trei manifestări ale ei: cf. *për të bërë bëj*, *me ba baj*, *të bëj*, *bëj*).

2) Prin tautosemii înţelegem juxtapuneri de sinonime, ceea ce se limitează la cazuri izolate, căci nu avem în limbă paradigme cu invariante semantice eterorizice de tipul celor omorizice. De exemplu, tipul *de auzit am auzit* e universal, adică se formează de la orice verb, iar construcţii izomorfe tautosemice putem găsi doar în cazuri izolate, în primul rând, din cauza că nu orice cuvânt are sinonime. De exemplu, pentru nominalul *ghiuj* (sau *moş*) *bătrân* putem aduce ca paralelă

---

[1] Acestui caz i se alătură cel cunoscut demult ca figură etimologică, adică o sintagmă ce include două cuvinte cu acelaşi etimon, deşi practic se aduc asemenea sintagme doar cu acelaşi radical (cf. antologicul rus. *шутки шутить*). Totuşi, în prealabil am identifica figurile etimologice ca acele sintagme în care unul din două cuvinte omorizice are doar un rol intensificativ, fiind redundant ca denotare, spre deosebire de repetarea care precizează cele spuse. După acest criteriu, *din grai aşa grăia* sau *cu graba să grăbească* sunt figuri etimologice, deoarece nu se poate grăi decât din grai şi nu se poate grăbi decât cu graba (deci, aceste *din grai* şi *cu graba* nu comunică nici o denotare nouă, fiind omisibile din punct de vedere denotativ). Tot aşa stau lucrurile în cazuri ca *Nici cu coasa nu cosim*, odată ce acceptăm că unul şi acelaşi proces se cheamă *a cosi*, dacă se face cu coasa, *a secera*, dacă se face cu secera, sau *a tăia* dacă se face cu cuţitul ş.a. Spre deosebire de asta, de exemplu, în *a cânta un cântec*, *a scrie o scrisoare* verbul nu implică numaidecât un obiect denumit printr-un cuvânt omorizic: se poate cânta şi o arie, un psalm, ca şi cântece de diferite genuri, iar a scrie se poate şi o carte, un articol, un demers etc.

antonimul *băiat tânăr*; cf. şi gerunzialul *trăind şi nemurind*[1]. Dar aşa ceva este posibil doar în puţine cazuri, nefiind vorba nicidecum de orice substantiv sau de orice verb, spre deosebire, de exemplu, de orice verb în construcţii ca *de făcut fac*.

Aceasta este prima clasificare grosso modo pe care o facem la etapa incipientă de studiere a tautologiilor din limba română, clasificare pe care vom ilustra-o în lucrarea următoare prin principalele fapte din sfera respectivă, recurgând, unde va fi de dorit, la confruntări diagnostice cu fapte din alte limbi.

Vom lua ca baza clasificării apartenenţa celor tautologizate la clasele de cuvinte („părţile de vorbire”), deşi acest criteriu este relativ, tautologiile de unul şi acelaşi tip caracterizând câteodată cuvinte din diferite clase.

[1] În asemenea cazuri e vorba de îmbinări consacrate de uzul colectiv şi aprobate de norma literară, deci fapte de limbă. Tot odată, în vorbire întâlnim şi îmbinări de acelaşi tip (determinantul repetă o semă conţinută în însuşi determinat) condamnate de normă, de ex.: *folclorul popular*, *laitmotivul principal*, *orchestră de fanfară*, *librărie de cărţi* şi asem., cf. şi *după post factum* ş.a. tautologii, la fel de redundante ca şi *ghiuj bătrân* sau *băiat tânăr*, dar respinse de normă în virtutea convenţionalităţilor stabilite. Tautologiile incorecte însă pot servi ca mijloace de parodiere, cf., de exemplu, vechea caricaturizare a definiţiei sofisticate, dar inutile *Regina Angliei este întotdeauna o femeie* sau mai recentă derâdere (dintr-un film) a bestseller-urilor detective «*Смертельное убийство*».

Convenţionalitatea aprobării colective se manifestă şi în propoziţii tautosemice de tipul *am văzut cu ochii mei* (de altfel cu paralele în alte limbi), care e bitautologică: nu se poate vedea decât cu ochii, şi aceea doar cu ochii proprii, nu a altcuiva (avem în vedere sensul direct, căci la figurat se poate spune, de exemplu, că cineva vede lucrurile cu ochii altuia).

SEMNIFICAȚIE, SENS ŞI VALOARE ÎN DIALOGISMUL LUI BAHTIN

Anatol GAVRILOV

(Academia de Ştiințe a Moldovei)

Teoria dialogică a lui Bahtin despre cuvânt, enunț şi text îşi dezvăluie plenar subtextul ei filosofico-estetic doar în contextul „filosofiei dialogului” [1]. Or, aceasta este, esențialmente, o filosofie a comunicării. Orice act de comunicare se realizează printr-un sistem de semne verbale şi nonverbale, deci prezintă un aspect semiotic, şi declanşează un proces de înțelegere şi interpretare, deci implică şi un aspect hermeneutic. În lucrările şi manuscrisele inedite ale lui Bahtin de filosofia limbii de antropologie filosofică, de poetica şi stilistica romanului sau de „estetica creației verbale”, cum şi-a definit el însuşi domeniul principal de cercetare, găsim idei ce schițează *in nuce* proiecte de dezvoltare dialogică a acestor două aspecte – semiotic şi hermeneutic – indisolubile şi inerente oricărui act de comunicare, naturii intrinseci a cuvântului.

Aceste proiecte îşi au rădăcina comună în modul în care Bahtin concepe „structura intraatomică a cuvântului”, rolul semnificației, sensului şi evaluării în formarea conținutului lui semantic bipolar. Conceptele fundamentale ale filosofiei sale a limbajului – „dialog” şi „cuvânt bivoc” – pleacă de la ideea că orice enunț are o structură internă, explicită sau implicită, de întrebare-răspuns şi se află într-o legătură indisolubilă cu noțiunea de valoare. În conformitate cu această idee el a redefinit corelația dintre semnificație şi sens printr-o reinterpretare dialogică a acestei din urmă noțiuni.

Într-unul din ultimele sale manuscrise, care conține însemnări făcute în vederea pregătirii pentru publicare a unui volum de sinteză, el îşi nota: „Sensuri eu numesc răspunsurile la întrebări” [2, p. 350]. Relevând „caracterul responsiv al sensului” într-o altă notă cu acest titlu, scrie: „sensul totdeauna răspunde la anumite întrebări. Ceea ce nu răspunde la nimic ni se pare lipsit de sens”, oricât de corect gramatical şi de corect logic ar fi construită propoziția sau fraza. În nota următoare „Sens şi Semnificație” aceste două noțiuni, care adeseori sunt utilizate ca două sinonime sau dublete terminologice, sunt delimitate astfel: „Semnificația (значение) este extrasă din dialog, anume voit şi convențional abstrasă. În ea este un sens potențial” [Ibidem]. Deci semnificația este o abstracție mentală reprezentând o permanență statică, o identitate cu sine a conținutului cuvântului ca element al sistemului sincronic al limbii, dar ea conține totodată, ca grăuntele din depozit, un sens potențial sau altul care se poate actualiza numai fiind aruncat din nou în solul hrănitor al comunicării umane vii. Un nou sens nu se poate naşte decât prin actualizarea sensului potențial al semnificației respective, dar el nu se naşte direct din semnificație, ci din relațiile dintre sensuri străine aparținând unor subiecți diferiți ai actului comunicării. „Potențial sensul este infinit, dar el se poate actualiza numai atunci când vine în relație cu un alt sens (străin) (…) Nu poate fi un „sens în sine” [care să se refere la „lucrul în sine” kantian – *A. G.*] – el

există numai pentru alt sens, adică există numai împreună cu acesta. Nu poate fi un sens unic (singur). De aceea nu poate fi nici primul, nici ultimul sens, ci el se află întotdeauna **între** [3, p. 14] sensuri, este o verigă într-un lanț de sensuri şi numai acesta poate fi real. În viața istorică acest lanț creşte infinit, de aceea fiecare verigă a lui se înnoieşte de fiecare dată, renaşte odată cu fiecare nouă verigă" [2, p. 350-351].

Ca să devină o nouă verigă în lanțul transistoric de sensuri, sensul trebuie să conțină un nou răspuns la o întrebare privind valorile fundamentale ale existenței umane, precum: „Ce este viața, cum cată ea să fie?", „Ce este omul?", „Cine sunt eu?", „Cine eşti tu?", „Cine sunt eu pentru tine?", „Cine eşti tu pentru mine?" ş. a., întrebări la care nu există răspunsuri definitive şi univoce, pentru că ele îl îndeamnă pe om să caute, în dialog cu aproapele tău, mereu noi răspunsuri.

Lanțul de sensuri îşi găseşte expresie printr-o înlănțuire de semnificații ale cuvintelor în anumite unități: propoziții, fraze, texte sau în raționamente logice, dar sensurile nu se nasc în aceste unități lingvistice sau logice, ci în relațiile dialogice dintre cuvintele limbii vii care „nu trăieşte decât în contactul dialogal al celor ce o folosesc, contactul acesta constituind (…) adevărata sferă de *existență* a limbii. Întreaga viață a limbii, indiferent de domeniul unde se desfăşoară (cotidian, profesional, al ştiinței, al artei etc.), se axează pe raporturi dialogale" [4, p. 254].

Bahtin fundamentează necesitatea unei studieri metalingvistice [5, p. 23-31] interdisciplinare a cuvântului artistic care să aibă ca obiect principal relațiile dialogice dintre cuvintele unui text literar. Acest studiu interdisciplinar trebuie să valorifice şi contribuțiile lingvisticii ca disciplină auxiliară, dar nu se poate limita la abordarea pur lingvistică a cuvântului şi a textului, nici la abordarea logică proprie pozitivismului logic al filosofiei lingvistice, pentru că „lingvistica studiază „limba" propriu-zisă, împreună cu logica specifică ei, în sfera elementelor de *comunitate* [adică în sfera semnificației obiectivale a cuvântului – *A. G.*], cum ar fi cele care *fac posibil* contactul dialogal, fără a se preocupa însă de raporturile dialogale, de la care se abstrage cu consecvență. Acestea țin de domeniul cuvântului, întrucât cuvântul este dialogal prin natura sa; de aceea raporturile dialogale trebuie să intre în preocupările metalingvisticii, care depăşeşte limitele lingvisticii, posedând un obiect şi sarcini proprii" [4, p. 254].

Relațiile dialogice, nu îşi au locul între elementele din sistemul limbii [conceput ca sistem de forme lingvistice identice – *A. G.*] (bunăoară, între cuvintele dicționarului, între morfeme etc.), şi nici între elementele „textului", atunci când îl tratăm exclusiv prin prisma lingvisticii" [4, p. 253].

De exemplu, între două propoziții „Viața e frumoasă", „Viața nu e frumoasă" sau „Viața e frumoasă", „Viața e frumoasă", care exprimă judecăți filosofice despre valoarea vieții şi între care există un raport logic de negație sau de identitate, dacă aparțin unui singur subiect vorbitor, nu există relații dialogice, ele fiind elemente ale unui discurs monologic. „Pentru ca între cele două aprecieri să se poată statornici în raport dialogal, ele trebuie să-şi afle o întrupare (…) adică să intre într-o altă sferă de *existență*: Să se transforme în *cuvânt*, adică în exprimare, şi să dobândească un autor, adică pe făuritorul exprimării date, a cărui poziție o exteriorizează" [4, p. 255].

Adevărata sferă de existență a cuvântului este comunicarea dintre doi subiecți autori ai propriului cuvânt-enunț, prin care îşi găsesc manifestări două poziții axiologice diferite. Chiar dacă ele sunt exprimate prin propoziții identice

din punct de vedere logic şi lexical-gramatical avem de a face nu cu un raport de identitate, ci cu „o interferenţă de orizonturi a două conştiinţe", cu „un acord dialogic între doi inconfundabili" [4, p. 314].

Fundamentând conceptul său de „lingvistică integrală" Eugen Coşeriu releva că în interacţiunea verbală noi comunicăm nu numai prin cuvinte, ci şi prin ceea ce ştim despre lucrurile exprimate prin cuvinte [6]. Or, ceea ce ştim despre lucruri nu se reduce la semnificaţia cuvântului, nu aceasta constituie tema principală a comunicării [7], ci valoarea lucrului pentru fiecare participant la dialog.

Concepţia semiotică a lui Bahtin are la bază ideea că evaluarea („оценка") constituie funcţia principală a cuvântului. Încă în manuscrisul său timpuriu din 1924, publicat postum în 1975, evaluarea este definită drept un moment decisiv în formarea conţinutului semantic al cuvântului, al fiecărui cuvânt cu valoare semantică plenară, ci nu numai a substantivelor, adjectivelor sau adverbelor ce denumesc calităţi ale lucrurilor şi acţiunilor [8, p. 99]. În „Marxismul şi filosofia limbii", în care este schiţat proiectul unei semiotici dialogice, printre particularităţile specifice ce deosebesc cuvântul de celelalte semne nonverbale este definită evaluarea în raportul ei determinant cu semnificaţia.

Comunicarea reală, cea dintre subiecţi-autori ai propriului cuvânt, se realizează prin cuvinte-enunţuri (слова высказывания) prin care fiecare interlocutor adoptă o poziţie axiologică responsabilă, ci nu prin cuvinte impersonale, „cuvinte ale nimănui" din care sunt alcătuite propoziţii şi fraze artificiale în scopuri didactice de însuşire a unor reguli lingvistice.

„Fără evaluare enunţul nu poate fi construit. Orice enunţ este în primul rând o *orientare evaluativă (axiologică*). De aceea într-un enunţ viu fiecare element nu numai semnifică, ci şi evaluează. Numai elementul abstract, perceput în sistemul limbii ci nu în structura enunţului, apare ca fiind lipsit de evaluare. Orientarea după sistemul abstract al limbii explică faptul că majoritatea lingviştilor detaşează evaluarea de semnificaţie şi o consideră drept o componentă laterală a semnificaţiei, o expresie a atitudinii individuale a vorbitorului faţă de obiect" [9, p. 107].

Analizând critic definiţia evaluării ca semnificaţie colaterală („созначение") dată de G. Şpet, capul orientării fenomenologice în filosofia, estetica şi filologia rusă, Bahtin-Voloşinov observă că această definiţie conduce la plasarea semnificaţiei şi evaluării în două sfere diferite de existenţă a cuvântului – realitatea obiectivă a lucrului semnificat şi conştiinţa subiectivă a vorbitorului – şi în consecinţă la tratarea evaluării ca un adaos subiectiv, individual, incindental, deci neglijabil, la semnificaţia obiectuală a cuvântului.

Ruptura dintre semnificaţie şi evaluare trădează faptul că nu sunt observate şi înţelese „funcţiile mai profunde ale evaluării în activitatea vitală generală a omului şi în special în activitatea lui creativă comunicativ-verbală. În realitate raportul dintre semnificaţie şi evaluare este tocmai invers celui definit de G. Şpet şi alţi adepţi ai acestei concepţii: „Semnificaţia obiectuală e formată de evaluare căci anume evaluarea face ca semnificaţia obiectuală respectivă să între în orizontul social al vorbitorilor, atât în cel mai apropiat, cât şi în cel mai larg al grupului social respectiv" [9, p. 107].

Evaluarea joacă rolul creator şi în modificarea semnificaţiilor, pentru că orice schimbare a semnificaţiei „este, în esenţă, *o reevaluare*: o mutare a cuvântului dintr-un context valoric (axiologic) în altul. Cuvântul este avansat într-un rang superior sau degradat într-unul inferior" (Ibidem).

Disocierea semnificației cuvântului de evaluare are drept consecință inevitabilă faptul că semnificația, fiind lipsită de locul ei real în devenirea socială vie (unde ea este totdeauna impregnată de evaluare), e ontologizată, transformată într-o ființă ideală, abstrasă de la devenirea istorică" [9, p. 107-108], în conformitate cu ceea ce Bahtin a numit în altă lucrare „metafizica cuvântului" [8, p. 79].

Or, pe această bază a „metafizicii cuvântului" (care separă laturi şi funcții ale cuvântului dând fiecăreia un statut ontologic de obiect izolat, de ființă suficientă sieşi, fără să le poată reintegra în unitatea organică a cuvântului viu) nu pot fi soluționate problemele corelării studierii aspectului sincronic al limbii, adică al identității ei transistorice, cu aspectul diacronic, adică al devenirii ei istorice continue.

Devenirea istorică a limbii se săvârşeşte în structura semantică dinamică a cuvântului-enunț, în relația dialectică dintre semnificația cuvântului (identitatea conținutului său referențial) şi sensul lui (evaluarea variabilă a lucrului) ca unitate dinamică a contrariilor ce se condiționează reciproc. Această mişcare dialectică are loc nu în sistemul dat al limbii-ergon ci anume în realitatea adevărată a limbii care „nu este sistemul abstract de forme lingvistice, nici enunțul monologic izolat, nici actul psiho-fiziologic al realizării lui, ci *evenimentul social al interacțiunii verbale care se realizează prin enunț şi enunțuri*" [9, p. 96-97].

Prin interacțiunea verbală dintre subiecții-locutori se realizează interacțiunea lor existențială integrală, socio-culturală şi interpersonală în toate sferele concrete ale existenței umane într-un univers de valori însăşi existența omului (atât cea exterioară cât şi cea interioară) este *cea mai profundă comunicare*. *A fi* înseamnă *a comunica*. A fi înseamnă a fi pentru altul şi prin acesta, pentru sine. Omul nu are un teritoriu interior suveran, el este în întregime şi întotdeauna la graniță, privind în interiorul său el priveşte *în ochii celuilalt* sau *cu ochii celuilalt*" [10, p. 312]. Mutațiile ce se produc în câmpul semantic al cuvântului îşi au sursa principală, forțele motrice în afara cuvântului, a limbii – în schimbările ce se produc în contextul social-istoric al acestui univers de valori (cognitive, morale, politice, economice, estetice etc.) care determină orizontul axiologic al epocii istorice.

Cu afirmarea noilor valori ce generează noi întrebări existențiale, care determină temele principale ale comunicării, apar noi sensuri sau rosturi [11, p. 23-30] ale vieții ce restructurează, reorânduieşte câmpul semantic al cuvântului. „Devenirea sensului în limbă e în legătură directă cu devenirea orizontului axiologic al grupului social respectiv (…). Această lărgire a orizontului axiologic se produce în mod dialectic. Noile laturi ale existenței, antrenate în sfera interesului social şi asimilate de cuvântul şi patosul omului, nu lasă în pace sensurile existențiale însuşite anterior, ci intră în luptă cu acestea, le reevaluează, le transmută locul în ierarhia orizontului axiologic. Această devenire dialectică se reflectă în devenirea sensurilor în limbă. Noul sens se descoperă în sensul vechi şi cu ajutorul acestuia, totodată contrazicându-l şi restructurându-l" [9, p. 108].

În viața istorică reală a cuvântului lupta dintre sensuri care determină restructurarea lui semantică se produce nu printr-o înlocuire a sensului vechi cu sensul nou, ci printr-o schimbare de accente axiologice. În comunicarea dialogică intersubiectuală „are loc o luptă neîncetată dintre accente în fiecare sector semantic al existenței. În componența sensului nu există nimic ce s-ar afla deasupra devenirii, ce ar fi indiferent față de lărgirea dialectică a orizontului. Societatea în devenire îşi lărgeşte modul de percepere al existenței sale în devenire. În acest

proces nimic nu poate rămâne absolut stabil" (Ibidem). Inclusiv semnificația. Şi acest „element abstract şi identic cu sine însuşi" al cuvântului în actul comunicării este absorbit de tema enunțului şi sfâşiat de lupta dintre sensurile contrare ce defineşte tema concretă ca apoi să revină în limbă ca „o nouă semnificație cu aceeaşi trecătoare stabilitate şi identitate cu sine însăşi" [9, p. 108].

Dar tema, care este „un sistem dinamic de semne, cât mai adecvat cu putință momentului dat al devenirii (clipei istoriei)", o „reacție a conştiinței în devenire la devenirea existenței" şi determină unicitatea enunțului (câte teme atâtea enunțuri avem în aceeaşi propoziție sau frază), nu se poate realiza fără stabilitatea sau identitatea, relativă, a semnificației cuvântului. Ea „trebuie să se sprijine pe o anumită stabilitate a semnificației, altfel ea va pierde legătura cu spusele anterioare şi cele posterioare. Adică îşi va pierde în genere sensul" [9, p. 102].

Sensul este deci unitatea dialectalică a acestor două contrarii – individualitatea (unică, indisolubilă, inanalizabilă, contextuală) a temei enunțului şi identitatea stabilă a semnificației (generale, abstracte, extrase din contextul dat al comunicării dialogice) a cuvântului. Această unitate nu este de găsit în „cuvântul" lingvistic – element al sistemului limbii, ci numai în cuvântul viu care este cuvânt împreună al rostirii-rostuirii, „cuvânt-replică de dialog", cuvânt care întreabă şi răspunde generând contracuvântul, este cuvânt-enunț. În întregul enunțului atrasă în unitatea individuală şi dinamică a temei lui, formând cu aceasta o simbioză, şi semnificația reînvie, se concretizează, devine dinamică, se actualizează, semnifică un ceva anume. Nu există temă fără semnificație, nici semnificație fără temă. Mai mult chiar, nu poate fi arătată semnificația unui cuvânt izolat decât făcând din el un element al temei, construind un enunț-exemplu" [9, p. 102]. Sensul, fiind elementul evaluării cuvântului-enunț, adică al raportării acestuia la universul de valori, transferă unitatea tematică individuală a şirului de semnificații din contextul „timpului mic" al actualității în contextul „timpului mare" al istoricității, devenind o verigă nouă în lanțul infinit de sensuri care formează orizontul axiologic al umanității.

Unde apare şi cum există sensul în „structura intraatonică" a cuvântului? În şi prin vocea omului locutor. Ultimul său manuscris „Cu privire la metodologia ştiințelor umanistice" se termină, mai exact se întrerupe cu însemnarea „Atitudinea mea față de structuralism", în care pe lângă „aprecieri înalte ale structuralismului" îşi propunea să ia în discuție şi unele divergențe de ordin principial, printre care: „Împotriva închiderii în text. Categoriile mecaniciste: „opoziție", „schimbarea codurilor (pluristilisticitatea în „Evgheni Oneghin" în interpretarea lui Lotman şi a mea). O permanentă formalizare şi depersonalizare: toate relațiile poartă un caracter logic (în sensul larg al cuvântului). Însă eu aud în toate *voci* şi relațiile dialogice dintre ele. (…)

În structuralism este doar un singur subiect – subiectul cercetătorului însuşi. Lucrurile sunt transformate în noțiuni (mai mult sau mai puțin abstracte); subiectul nu poate deveni niciodată noțiune (el însuşi vorbeşte şi răspunde). Sensul are o întrupare personalistă: în el se conține totdeauna o întrebare, adresare şi anticipare a răspunsului, în el totdeauna sunt doi (ca un minimum dialogic)" [12, p. 372-373].

Aici găsim formulată concentrat corelația dintre trei noțiuni care stau la temelia conceptului său fundamental al „esteticii creației verbale" – „cuvântul

bivoc": „subiect (personalitate)", „sens" şi „cuvânt-voce". Marea sa contribuţie, cu adevărat revoluţionară, la filosofia cuvântului are ca punct de plecare constatarea unui fapt, s-ar părea, general cunoscut: noi percepem cuvântul nu ca pe un corp material alcătuit din foneme sau grafeme, nici ca pe nişte unde sonore emise de aparatul de vorbire, ci-l auzim cu urechea-organ cultural învăluit în ondulaţiile intonaţional-expresive individualizate ale vocii umane, chiar şi atunci când citim un roman în regim mut.

Despre rolul vocii în rostirea şi perceperea cuvântului s-a scris în filosofia cuvântului şi până la Bahtin. În filosofia rusă consideraţii interesante se găsesc la P. Florenski, A. Losev ş. a., fără să se observe că vocea joacă un rol mult mai important decât individualizarea pronunţării, care este până la urmă neglijabilă pentru perceperea structurii fonematice a cuvântului; şi anume: în formarea noului sens sau a unei noi nuanţe semantice. Vocea reprezintă nu doar o diferenţiere individual-biologică a vorbirii. În conceptul bahtinian de voce „intră şi înălţimea, şi diapazonul, şi tembrul şi categoria estetică (liricul, dramaticul etc.). Aici intră şi concepţia şi destinul omului. Omul ca voce integrală intră în dialog. El participă la dialog nu numai cu gândurile sale, ci şi cu destinul său, cu întreaga sa individualitate" [10, p. 318]. Cu alte cuvinte, vocea este expresia integrală a omului ca subiect-personalitate care în baza experienţei sale existenţiale făureşte noi sensuri-rosturi ale vieţii. Or, viaţa omului are o natură dialogică. „A trăi înseamnă a participa la dialog: a întreba, a asculta, a răspunde, a cădea de acord etc. În acest dialog omul participă cu întreaga-i fiinţă şi viaţă: cu ochii, buzele, mâinile, cu sufletul, spiritul, cu întreg corpul, cu faptele. El se întrupează în întregul său în cuvânt şi acest cuvânt intră în ţesătura dialogică a vieţii umane" [4, p. 318].

„Vocea" lui Bahtin nu poate fi localizată în stratul sonor (fonetic sau fonematic) al cuvântului, ci adună toate straturile lui într-o unitate structurală impregnată de personalitatea integrală a vorbitorului. De aceea cuvântul viu, real nu poate fi detaşat de subiectul vorbitor, nu există „cuvânt al nimănui". Fiecare cuvânt este act de creaţie şi îşi are autorul său. Există sau „cuvântul propriu", sau „cuvântul străin", alte două concepte originale ale dialogismului bahtinian, fără de care nu poate fi înţeles pe deplin conceptul său fundamental „cuvânt bivoc" ca expresie verbală a naturii dialogice a omului, conştiinţei lui individuale şi a cuvântului său. „Descoperirea omului-personalitate şi a conştiinţei lui (…) nu putea fi săvârşită fără descoperirea unor noi dimensiuni în *cuvânt*, unor noi mijloace de exprimare verbală a omului. S-a dezvăluit *dialogismul profund al cuvântului*" [4, p. 317].

O premisă decisivă a fost „simţul excepţional de acut al cuvântului propriu şi al cuvântului străin manifestate în cele mai mici nuanţe şi meandre ale stilului, în intonaţie, în gestul verbal, corporal, în expresia ochilor, figurii, mâinilor, a exteriorului în întregime" [4, p. 320]. A fost nevoie de o schimbare radicală a poziţiei autorului şi a cuvântului său faţă de „cuvântul străin" al personajului-personalitate care a condus la dezobiectualizarea cuvântului acestuia, adică la o schimbare esenţială a funcţiei lui cognitiv-artistice: din mijloc auctorial de caracterizare şi plasticizare a personajului el devine „cuvânt străin" cu o valoare semantică plenară, care exprimă nu doar un mod subiectiv caracteristic de a gândi şi vorbi, ci o „idee străină", o **altă** poziţie axiologică, un **alt** adevăr despre obiect, o **altă** conştiinţă de sine.

Cele trei tipuri (categorii) principale de cuvânt artistic cu varietăţile lor stilistice, clasificate schematic în capitolul „Cuvântul la Dostoievski”* reprezintă etape istorice de formare a relaţiei dialogice dintre cuvântul propriu (al autorului sau al naratorului, sau al personajului care reproduce discursul altui personaj) şi cuvântul străin al personajului (sau al altui autor, în cazul citării, stilizării sau parodierii).[1]

În primul tip de cuvânt avem o „relaţie dialogică zero”, deoarece acest cuvânt direct despre obiectul său nu cunoaşte sau nu recunoaşte alt cuvânt despre acest obiect; textul reprezintă o omogenitate stilistică absolută: şi autorul şi toate personajele vorbesc într-un singur limbaj, limbajul comun al epocii literare. Cuvântul străin poate să apară doar ca un cuvânt autoritar, citat s-au reprodus cu pietate, sau ca un cuvânt fals (eroare, minciună) dezavuat.

Cu formarea cuvântului obiectual se produce o diferenţiere stilistică, în modelarea artistică diferită a „cuvântului propriu” şi a „cuvântului străin”. În text apar „zone ale cuvântului autorului” şi „zone ale cuvântului eroului „(eroilor)”, textele devin pluristilistice. Obiectul este reprezentat de către autor nu numai prin cuvântul său direct, ci şi reflectat prin prisma subiectivă a fiecărui personaj şi exprimat prin cuvântul lui propriu (adică „străin” în raport cu cuvântul auctorial). Modul caracteristic de vorbire al personajului devine obiect de sine stătător al reprezentării artistice a autorului. Din acest punct de vedere romancierii ruşi L. Tolstoi, Turghenev, Leskov, Goncearov ş. a., contemporanii lui Dostoievski, au ridicat arta caracterizării personajului prin cuvântul lui propriu la un nivel superior. Varietatea stilistică a vorbirii eroilor în romanele lor se prezintă mult mai bogată decât în romanele lui Dostoievski, constată Bahtin. Totuşi, el defineşte şi acest al doilea tip, ca şi primul tip, drept „cuvânt omofon sau monologic”, pentru că acest „cuvânt străin” nu are încă o valoare semantică plenară, el manifestă doar subiectivitatea personajului, ci nu introduce un alt sens, de sine stătător în semnificaţia obiectuală a cuvântului. Funcţia evaluativă a acestui cuvânt nu este decât o apreciere subiectivă, o „semnificaţie colaterală”, în terminologia lui G. Şpet, care nu pătrunde în miezul obiectiv, esenţial al obiectului. Acesta rămâne privilegiul autoritar al cuvântului autorului care exprimă, ca şi primul tip, „ultima poziţie semantică”. Prin cuvântul obiectival, văduv de un sens propriu, nu-şi poate găsi expresie artistică decât o conştiinţă obiectualizată. Oricât de profunde şi subtile ar fi formele stilistice de caracterizare psihologică individuală a personajului, acesta continuă să fie un personaj-obiect, fie tip, fie caracter literar.

Relaţia dialogică dintre cuvântul propriu şi cel străin s-a format treptat, timp de secole, în diverse specii folclorice, literare şi de frontieră (dialogul filosofic, socratic, de exemplu), care au constituit primii paşi spre crearea tipului III de cuvânt – cuvântul bivoc, lăuntric dialogizat în care se fac desluşite două orientări semantice. Formarea acestui tip de cuvânt a trecut prin trei etape principale, la fiecare fiind create anumite modalităţi stilistice de întruchipare a cuvântului străin şi de modificare funcţională a relaţiilor lui cu cuvântul

* I. Cuvântul direct despre obiect ca expresie a ultimei poziţii semantice a vorbitorului; II. Cuvântul obiectual (cuvântul personajului întruchipat); III. Cuvântul orientat către cuvântul străin (cuvântul bivoc) [4, p. 252-285].

autorului. În varietățile III. 1. (formele de stilizare) şi III. 2 (formele de parodiere) s-a produs o schimbare a statului de cuvânt privilegiat al autorului textului stilizat sau parodiat, o demonopolizare a dreptului lui autoritar la obiectivitate, la ultima poziție semantică. Din cuvântul autorului-demiurg, omniscient şi omniprezent, el devine cuvântul unui „om între oameni". Totuşi în aceste două subcategorii nu avem încă o relație dialogică plenară, cuvântul străin, cel al autorului stilizat şi parodiat, este pasiv, nu răspunde la acțiunea cuvântului autorului stilizării sau parodierii, este doar material modelat de ultimul cuvânt.

Abia în subcategoria III. 3. se manifestă din plin caracterul activ al cuvântului străin. În creația lui Dostoievski Bahtin distinge două etape de formare a cuvântului bivoc. În povestirile şi romanele din tinerețe dialogismul intern al cuvântului se dezvăluie în cuvântul monologic al personajului principal în a cărui structură stilistică distorsionată, alogică îşi găseşte reflectare acțiunea deformantă a cuvântului „omului străin" care, nerostit dar anticipat, introduce în text o posibilă altă poziție axiologică, insultătoare, duşmănoasă. Dialogizarea cuvântului monologic are loc în cadrul limitat al unei singure conştiințe, cea de a doua voce nu răsună încă real în text, ea poate fi intuită însă prin lupta de accente axiologice pe care o generează în conştiința şi vorbirea oscilantă, contradictorie a personajului narant, care se poticneşte mereu de o posibilă replică răutăcioasă a „străinului hain". Deşi avem realmente un singur cuvânt-voce, dar acesta nu este omofon, monolitic monologic, în el se desluşeşte un accent străin care sugerează un sens potrivnic celui pe care personajul caută să-l atribuie cuvântului rostit („bucătărie", de exemplu, din descrierea de către Makar Devuskin a noii sale locuințe).

Cuvântul bivoc se afirmă plenar în etapa matură a scriitorului, în marile lui romane, în care acționează şi se confruntă, în dialoguri reale, eroi-ideologi, fiecare cu propria idee, filozofie a vieții. Odată cu schimbarea calitativă a imaginii celuilalt (imaginii generale şi abstracte a străinului („el, ei") îi ia locul „omul în carne şi oase", o personalitate individuală, puternică, cu un larg orizont şi o intensă viață intelectuală şi spirituală, care are nu numai opinii şi atitudini subiective ci o concepție largă şi bine întemeiată pe experiența lui de viață), adică are deplina calitate de subiect, cuvântul străin devine cuvânt cu valoare semantică plenară („полнозначное слово"), „cuvânt care exprimă adevărul". În interacțiunea dintre asemenea două cuvinte plenare – propriu şi cel străin – fiecare cuvânt sparge cercul închis şi strâmt al monologismului conştiinței egocentrice şi se dialogizează reciproc, adică structura lor semantică intraatomică devine bipolară, semnificația obiectuală asemenea câmpului electromagnetic fiind structurată sub tensiunea alterității a două sensuri-rosturi opuse. Astfel, câmpul semantic al cuvântului bivoc se formează la două niveluri: la nivelul inferior, de bază, cel al semnificației, al identității obiectului, şi la nivelul superior al polarizării sensurilor ce exprimă pozițiile axiologice ale subiecților-autori ai enunțurilor-replici de dialog.

Sunt lipsite de temei reproşurile ce se mai fac lui Bahtin şi altor filosofi ai dialogului, precum că centrarea interesului semiotic şi hermeneutic pe relația intersubiectuală s-ar solda cu o interpretare relativist-subiectivistă a conținutului obiectiv al comunicării. Dimpotrivă, concepția dialogică deschide perspectiva depăşirii eficiente a opoziției metafizice dintre „obiectivism" şi „subiectivism" – două extreme unilaterale. Ea nu neagă adevărul obiectiv, ci posibilitatea ca acesta

să fie cuprins în limitele unei singure conştiinţe, concepţii, doctrine. Adevărul poate fi cunoscut numai printr-o comunicare dialogică veritabilă dintre acestea, în care fiecare subiect se angajează nu cu oarecare opinii subiective, ci cu idei ce generalizează experienţe de viaţă reale şi esenţiale. Adică fiecare vine cu propriul cuvânt împreună al rostirii-rostuirii convieţuirii într-o comunitate umană.

Referinţe şi note:

1. Gavrilov, Anatol. *Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog* // Metaliteratură, 2005, vol. XI. (II) Metaliteratură, 2005, vol. XII.

2. Бахтин, М. *Из записей 1970-1971 годов* // Idem. *Эстетика словесного творчества* – Москва: Искусство, 1979.

3. Aici Bahtin utilizează conceptul lui M. Buber Zwischen care defineşte spaţiul socio-cultural între doi l'Entre-les-deux cum l-a tradus în franceză Em. Lévinas. Ştefan Aug. Doinaş. Prefaţă // Buber, Martin. Eu şi Tu – Bucureşti: Numanitas, 1992.

4. Bahtin, M. *Problemele poeticii lui Dostoievski.* // În româneşte de S. Recevski, Bucureşti: Univers, 1970.

5. A nu se confunda termenul bahtinian „metalingvistică" cu cel utilizat de R. Jakobson sau cu termenul „translingvistică" lansat de R. Barthes. Vezi mai concret: Gavrilov, Anatol. *Metalingvistica sau dialogistica enunţului* în Revista de Lingvistică şi Ştiinţă Literară, nr. 1-3, 2005.

6. Vezi mai concret despre acest concept: Anatol Gavrilov. *Fondul epistemologic şi umanistic al conceptului de „ lingvistică integrală* // Metaliteratură, 2001, vol. II.

7. Excepţie fac cazurile când apar probleme legate de elucidarea identităţii lucrului în cauză; în aceste cazuri se apelează la ceea ce R. Jakobson a definit drept „funcţie lingvistică" a limbajului. Vezi: R. Jakobson. *Lingvistică şi poetică* // Probleme de stilistică, Bucureşti: Ed. Ştiinţifică, 1964.

8. M. Bahtin. *Problema conţinutului materialului şi a formei în creaţia literară* // Idem. Probleme de literatură şi estetică. Trad. de Nicolae Iliescu. Prefaţa de Marian Vasile, Bucureşti: Univers, 1982.

9. Волошинов, В. Н. *Марксизм и философия языка.* Основные проблемы социологического метода в науке о языке, Ленинград: Прибой, 1930.

10. Бахтин, М. *К переработке книги о Достоевском* // Idem. *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979.

11. Din toate sinonimele prin care se poate traduce conceptul bahtinian „смысл" (со-мысль) cel mai adecvat ar fi „rostul" care în interpretarea lui C. Noica face mai clară legătura dintre „rost", „rostire", „rostuire", „orânduire". Vezi: C. Noica. *Ciclul Fiinţei 1. Rost şi rostire* // Cuvânt împreună despre rostirea românească, Bucureşti: Humanitas, 1996.

12. Бахтин М. М. *К методологии гуманитарных наук* // Idem. Эстетика словесного творчества, Москва: Искусство, 1979.

TRADUCERE SAU PARAFRAZĂ? PROBLEME DE TRANSPUNERE A ÎNȚELESURILOR DIN LIMBA SURSĂ (*E. G.* LATINA) ÎN LIMBA ȚINTĂ (*E. G.* ROMÂNA)

Octavian GORDON

(Universitatea din Bucureşti)

1. Argument

Am început să răspund provocărilor traductologiei acum aproape opt ani, în vremea studenției, cînd nu înțelegeam de unde atîta lentoare în demersul meu de traducere a unui autor de limbă greacă sau latină în limba română. Priveam cu pătimaşă invidie la mulți dintre colegii mei de facultate, cărora le ajungea un singur ceas pentru a-şi pregăti traducerea pentru a doua zi, în timp ce mie îmi erau necesare cel puțin două-trei ceasuri pentru aceeaşi cantitate de text. Mai mult, ei ajungeau repede la comentarii subtile ale textului citit şi „tradus", în timp ce eu încă răsfoiam dicționarele şi sfredeleam cu gîndul compartimentele cele mai adînci ale memoriei, în căutarea soluției perfecte de traducere a unei fraze oarecare. Nu a durat multă vreme pînă să-mi dau seama că, de fapt, pentru a lua note bune, nu era nevoie de atîta efort pentru a traduce într-un anumit fel ceea ce oricum înțelegeam din textul original şi că, atîta vreme cît dascălii şi colegii mei pricepeau despre ce era vorba în text şi puteam trece cu uşurință (uşurătate?) la comentarii, se putea traduce şi **altminteri**. Acest „altminteri" – sau, dacă vreți, *altera mente* – era, de fapt, acea *lectio facilior* a actului de „traducere", care face ca şi astăzi, parcă mai mult decît oricînd, să apară volume întregi de traduceri din greacă şi din latină într-un timp record, pe cînd eu şi alți colegi de breaslă abia izbutim să publicăm cîte o traducere modestă, de mici dimensiuni, la intervale de timp atît de mari, încît atrag după sine zîmbetul ironic şi disprețuitor al producătorilor de masă. Cu toate acestea şi cu toată invidia care – iată! – mă urmăreşte pînă astăzi, am rămas duşman neîmpăcat al acelui „altminteri", pe care, din rațiuni academice, îl putem numi, în continuare, „parafraza în contextul traducerii". Înainte să purcedem la o precizare terminologică de tip ştiințific a parafrazei, vom spune simplu că ea reprezintă, în fond, calea cea mai facilă pentru a ieşi din aporia sau aporiile în care traducătorii se regăsesc adesea.

Chiar dacă ieşim puțin în afara sferei academice, aş atrage atenția asupra similitudinii între traducerea parafrastică, despre care vorbim astăzi, şi acel banc, în care un agent al poliției rutiere nota în procesul verbal al unui accident de maşină componentele unui autovehicul, risipite în cele patru zări, în urma coliziunii cu un alt autovehicul: „una bucată portieră, dreapta – în şanț"; înaintează doi paşi, după care: „una bucată oglindă retrovizoare – în şanț". Mai merge trei metri şi dă peste un volan, de data aceasta nu în şanț, ci pe carosabil. Polițistul încearcă să noteze: „una bucată volan – pe… cadrosabil"; ceva nu-i sună bine: nu-i place; taie şi scrie din nou: „una bucată volan – pe… cadranosabil"; iarăşi i se pare suspect şi iarăşi taie… Şi, după cîteva încercări nereuşite, în care se juca cu silabe adăugate sau sustrase cuvîntului „carosabil",

pe care nu-l învățase cum se cuvine, se enervează, dă cu piciorul în volan, făcîndu-l să aterizeze direct în şanț, şi scrie liniştit şi cu un zîmbet de satisfacție pentru soluția găsită: „una bucată volan – în şanț".

Această manieră de a rezolva o problemă – *lectio* sau *actio facilior* – se întîlneşte adesea şi atunci cînd un traducător sau altul „colaborează" cu autorul, tălmăcindu-i sau răstălmăcindu-i gîndurile sau cuvintele, pentru că, gîndeşte – şi adesea mărturiseşte – traducătorul, „important este să redai ideea". Aceasta se întîmplă mai ales cînd textul sursă este dificil de înțeles sau cînd, chiar dacă este limpede ce vrea să spună autorul, limba țintă este sau pare (!) prea săracă pentru a-i oferi traducătorului şi, în cele din urmă, receptorului de text (cititorului, în general) transpunerea exactă a textului original[1]. Această mentalitate porneşte de la o premisă eronată, aceea a intraductibilului, despre care voi vorbi mai pe îndelete în cele ce urmează.

1. Problema intraductibilității

Întîi de toate, am convingerea că procesul de traducere implică *a priori* pierderi [1, p. 253]. Cu toate acestea, vă rog să-mi îngăduiți să amintesc splendida formulă a lui Ion Heliade-Rădulescu, care spunea că traducerile aduc „foloase generale în paguba nimănui" [1, p. 39]. Cu prima parte a afirmației sînt întru totul de acord, dar față de a doua parte îmi exprim rezerva, ba chiar dezacordul, dat fiind că traducerea (în sensul caragialesc al termenului) a unui mesaj original se dezvoltă într-o „barbarie a interpretării", ca să-mi însuşesc formula din titlul prelegerii domnului profesor Nicolae Râmbu, şi poate duce la tot felul de conflicte, ba chiar crime în numele unei idei, aşa cum sublinia tot domnia sa în *Reflecțiile* pe marginea *hermeneuticii lui Schleiermacher*[2]. În sprijinul acestei idei, aduc şi mărturia doamnei Magda Jeanrenaud, care a semnalat pagubele diplomatice imense pe care le-a adus abuzul de interpretare (în fapt, erori de traducere) a afirmațiilor lui Jacques Chirac cu privire la poziția României față de recenta intervenție militară a Alianței Euro-atlantice în Irak [2, p. 337-373].

Ca să revenim la chestiunea intraductibilității: s-a răspîndit ideea că expresiile idiomatice nu pot fi traduse într-o altă limbă şi că ele trebuie redate printr-o parafrază. În realitate, „structurile de tip idiomatic se află peste tot în limbă, însă ele nu devin evidente, nu sar în ochi, decît prin intermediul traducerii. Idiotismul nu există în sine, ci doar în comparație cu alte idiomuri, prin diferență" [3, p. 72]. Aceasta cu atît mai mult cu cît, „dacă examinăm idiotismul din afara perspectivei contrastive, devine dificil să îi conferim un alt statut lingvistic decît cel al oricărui semn lingvistic, în măsura în care acesta se regăseşte, o dată mai mult, la nivelul arbitrarului" [1, p. 72-73]. Ne interesează această perspectivă asupra intraductibilității expresiilor idiomatice, pentru că dificultatea nu se află la nivelul traducerii echivalențelor „unu la unu", unde lucrurile nu sînt atît de complicate, ci la nivelul combinațiilor de cuvinte. Într-adevăr, în actul traducerii contează foarte mult, mai ales pentru limba română, nu atît soluțiile lexicale unice, pe care le oferă un dicționar bun, cît măiestria traducătorului în a pune laolaltă cuvintele, prin „măiestrie" înțelegînd har şi ştiință deopotrivă. Iar Magda Jeanrenaud

---

[1] Ne vom limita, în expunere, la cîteva aspecte legate de parafrază şi / sau traducere în afara spațiului poeziei, unde procesul de traducere este cu mult mai complex.

[2] Conferință susținută în cadrul celei de-a doua ediții a Colocviului Ştiințific Internațional „Filologia modernă. Realizări şi perspective în context european", organizat de Academia de Ştiințe a Moldovei, Chişinău, 7-9 mai 2008.

vorbeşte despre existenţa în traductologie a unui „principiu al compensării” [1, p. 25], pe care l-am putea defini astfel: dacă, datorită contextului, în limba ţintă nu se poate folosi in ipso loco un termen echivalent al unui termen din limba sursă, traducerea poate compensa această lipsă fie prin substituire sinonimică, fie printr-o potrivire a altor cuvinte în măsură să redea mesajul exprimat de autor. Iar cu această precizare ne plasăm direct pe terenul parafrazei, despre care vom vorbi îndată.

Ca să închei cu acest spectru al intraductibilităţii, care, aşa cum scrie aceeaşi Magda Jeanrenaud, îi bîntuie dintotdeauna pe traducători, ca o fantomă [2, p. 30], mă voi ralia aceleiaşi opinii lansate sau cel puţin exprimate de Paul Ricoeur, şi anume că nu există niciun cuvînt sau expresie intraductibilă şi că orice cuvînt sau expresie, în calitatea pe care o au – de semn lingvistic – sînt perfect traductibile [2, p. 31/251]. Primul pas important în traducere este să înţelegi ceea ce a vrut să spună autorul, şi nu ceea ce ai fi vrut tu ca autorul să spună.

2. Metoda *skopos* în traductologie[1]

Din înţelegerea mesajului autorului de către traducător rezultă şi postulatul sau metoda *skopos* în traductologie. Aceasta urmăreşte, în esenţă, obţinerea unei reacţii identice din partea receptorului traducerii cu reacţia pe care acesta ar fi avut-o citind textul original. Dacă este vorba de o distanţă considerabilă nu numai între culturi, ci şi între generaţii – cum este cazul distanţei dintre latină şi română –, trebuie luată în calcul reacţia pe care ar fi avut-o cititorul textului original din imediata vecinătate cultural-temporală a autorului. Practic, mai ales în cazul textelor informative (cele cu specific filozofic, să zicem), „menite a transmite cu precădere un <u>anumit</u> conţinut, deciziile traducătorului vor fi dictate de imperativul transmiterii în integralitate a acestuia” [1, p. 254]. Adecvarea traducerii se va face deci comparativ nu cu textul de origine, ci cu *skopos*-ul acestuia, ceea ce duce la o **tensiune** între literalitate şi parafrază. Practic, riscul principal al metodei *skopos* este privilegierea sensului în detrimentul poeticii textului, a cărei păstrare în traducere, ştim bine, influenţează sau nu sensul însuşi. De aici, pot rezulta o sumă de distorsionări, printre care şi parafraza, care distrug configuraţia originară a mesajului auctorial.

3. Precizări terminologice

Ce înţelegem însă prin „parafrază”? Conform *Dicţionarului de Ştiinţe ale Limbii* [4], „parafraza” este „o operaţie metalingvistică sau lingvistică realizată prin producerea unei unităţi discursive semantic echivalentă cu altă unitate produsă anterior”. Printre exemplele date de *Dicţionar* se numără şi „definiţiile lexicografice”, „cuvîntul-intrare” al unui articol de dicţionar fiind alcătuit din una sau mai multe parafraze. Acelaşi *Dicţionar* recunoaşte însă lipsa unor criterii precise şi consecvente pentru stabilirea gradului de sinonimie sau de echivalenţă dintre două enunţuri. Tocmai lipsa unor astfel de criterii face şi mai dificil demersul de a stabili limitele parafrazei în actul de traducere, sau, dacă vreţi, opţiunea traducătorului pentru parafrazare, sau menţinerea între limitele literalităţii.

---

[1] În afară de Magda Jeanrenaud, care face referire la metoda *skopos* în multiple locuri ale lucrării citate, relevant pentru traductologia românească este şi studiul domnului Călin Rotaru, „Proiectul SBIR de traducere a Noului Testament şi o serie de consideraţii asupra lui din perspectiva metodei *skopos*”, în *Studii Teologice* (Bucureşti), seria a III-a, nr. 2 (aprilie-iunie 2006), p. 100-126.

În traductologie, parafraza se opune, aşadar, literalităţii. Ne vom referi deci la parafrază ca la acel procedeu prin care traducătorul, negăsind în limba ţintă o soluţie echivalentă pentru un termen sau pentru o sintagmă, optează pentru redarea mesajului auctorial „cu propriile lui cuvinte". Procedeul se aseamănă, păstrînd proporţiile, cu acele exerciţii de la lecţiile de comunicare din învăţămîntul primar, la care elevii sînt invitaţi să redea prin „alte cuvinte" informaţia conţinută într-un fragment de text oarecare. Aşadar, parafraza, dacă ar fi să ne limităm la textele narative, ar putea fi numită şi „repovestire". Un exemplu la îndemîna tuturor ar fi transpunerea în proză a *Eneidei* (de către E. Lovinescu)[1].

4. Avantajele şi riscurile parafrazei

Desigur, cînd am vorbit mai devreme despre problema intraductibilităţii şi despre metoda *skopos*, am sugerat sau chiar am subliniat unele dintre neajunsurile parafrazei, declarîndu-mă chiar un duşman înverşunat al acestui procedeu. Totuşi, trebuie spus lămurit că parafraza poate fi un instrument al traducătorului, dar cu două condiţii *sine quibus non*: 1) traducătorul să fi epuizat orice soluţie lexicală şi stilistică de echivalare în limba ţintă, fie şi aproximată, a secvenţelor din textul original; 2) acelaşi traducător să explice în note care ar fi fost traducerea literală şi, eventual, să şi explice de ce a adoptat soluţia parafrazei.

De bună seamă, există şi un tip de parafrază, pe care aş numi-o „şcolărească", în care echivalarea nu se regăseşte la nivelul unităţilor lexicale, ci la cel al structurilor morfo-sintactice. De exemplu, acelaşi *Dicţionar de Ştiinţe ale Limbii* afirmă că o construcţie activă, precum „Elevul citeşte cartea", reprezintă o parafrază a construcţiei pasive „cartea este citită de elev".

Acest tip de echivalare, care nu mai necesită justificări în aparatul notelor de subsol, este mai mult decît recomandată în traducerea din limba latină în limba română a unor structuri precum cea a dativului posesiv:

Mihi est liber nu poate fi tradus prin „mie îmi este o carte", ci prin „eu am o carte", pentru că limbii române nu-i sînt specifice astfel de construcţii cu dativul şi verbul „a fi", cu excepţia unor idiomatisme, de tipul „mi-e foame", „mi-e sete", „somn", „lene" şi alte cîteva asemenea, unde, **totuşi**, ideea originară de posesie nu mai e prezentă în conştiinţa vorbitorilor.

Dar, aşa cum am sugerat deja, parafraza poate fi şi nocivă, în oricare din următoarele două direcţii: fie ni-l prezintă pe autor sau mesajul lui lipsit de savoarea pe care o dădea bine-rînduita şi, adesea, trudita potrivire a cuvintelor din original, fie îl distorsionează de-a dreptul, făcîndu-l pe cititor, prin abuzul de interpretare, să „sugă laptele înveninat al unei mame străine", aşa cum se exprimau, în perioada interbelică, doi corifei ai traducerii textului patristic[2].

5. Exemple de folosire corectă / incorectă a parafrazei

Pentru ca lucrurile să fie mai limpezi, am adus în sprijinul afirmaţiilor mele două exemple de parafrazare:

---

[1] În contrast, vezi traducerea în hexametri realizată de Dan Sluşanschi: Virgil, *Aeneis*, Bucureşti, 2000.

[2] Cf. cuvântul introductiv al pr. Dumitru Fecioru şi pr. dr. Olimp Căciulă la Colecţia „Izvoarele Ortodoxiei", în Sf. Ioan Damaschin, *Dogmatica*, trad. de Dumitru Fecioru, col. „Izvoarele Ortodoxiei", nr. 1, Bucureşti, Editura Librăriei Teologice, 1938, p. VI. *Vidi apud* pr. Daniel Benga, *Metodologia cercetării ştiinţifice în teologia istorică*, Bucureşti, Ed. Sophia, 2005, p. 114.

În cuvîntul premergător *Comentariului la cartea proorocului Iona*, Fericitul Ieronim spune despre Iisus Hristos:

Loquitur ergo ad Iudaeos ***sui sermonis incredulos***[1]**.**

Aici se impune parafraza în traducere, şi anume: „Astfel, grăieşte către Iudeii **care n-au crezut în cuvîntul Lui**”, pentru că o echivalenţă prin „grăieşte către Iudeii neîncrezători în cuvîntul Lui” aduce cu sine un deficit major de înţeles. Verbul *credere* capătă în latina creştină valenţe aparte: plusul semantic aduce cu sine ideea de **închinare** şi chiar **urmare** (în sensul lui *imitatio Christi*), iar un derivat precum *incredulus* este încărcat de un sens teologic pe care latina clasică nu avea cum să-l intuiască, necum să-l surprindă. În acest punct, limba română este prea săracă pentru a-i pune la dispoziţie traducătorului şi, în cele din urmă, receptorului de text, un termen precis, care să-l traducă pe *incredulus*, ba mai mult, dacă traducătorul ar folosi echivalenţa prin „neîncrezător”, dată de dicţionar[2], sensul textului ar fi deviat către o zonă străină, în sfera semantică a cuvîntului „dubiu”, „neîncredere”, ba chiar „suspiciune”.

În paranteză fie spus, româna veche dispune, totuşi, de termenul „necredincios” cu sensul pe care îl are *incredulus* din textul prefeţei Fericitului Ieronim, în sintagme utilizînd dativul: „necredincios lui Dumnezeu este”, ceea ce înseamnă: „n-a crezut în Dumnezeu”, fără să se alunece în sfera discuţiei despre **fidelitate** versus **infidelitate**.

Aceeaşi secvenţă a fost tradusă şi prin parafraza „Iudeii care nu-I cred vorba”[3], o parafrază nereuşită însă, tocmai pentru că nu ţine cont de mesajul autorului. Parafrazarea corectă ar fi deci: „Iudeii care n-au crezut în cuvîntul Lui”.

Iată şi un exemplu de parafrază inacceptabilă, pe care o găsim într-o traducere românească din anul 2000 la scrierea istorică a lui Lactantius, *De mortibus persecutorum*[4]*, acolo unde autorul descrie un presupus dialog între persecutorul Maximianus Galerius şi socrul său, Diocleţian, cu puţin înainte de declanşarea prigoanei dintre anii 303 şi 313. La un moment dat, Diocleţian întreabă:*

Quid opus est consilio (tradus prin „la ce bun o consfătuire”), *cum sit necesse illis duobus placere quidquid nos fecerimus?* (18,8).

Traducătorul preferă să „colaboreze” cu Lactantius şi să traducă sintagma *necesse sit* prin „este de la sine înţeles”, acolo unde se impunea folosirea, în traducere, a verbului de necesitate „trebuie”. Fraza este „ajutată” şi cu alte înflorituri similare, continuînd în traducere: „[este de la sine înţeles] ca şi ceilalţi doi să aprobe tot ceea ce noi am reglementat”.

---

[1] Vezi „Prologul” *Comentariului* Fer. Ieronim la *cartea profetului Iona* (*Commentarium in Ionam*): Jérôme, *Commentaire sur Jonas*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Yves-Marie Duval, Sources Chrétiennes, Paris, 1985.

[2] Vezi, de exemplu, Gh. Guţu, *Dicţionar latin-român*. – Bucureşti, 1983.

[3] Este varianta de dinaintea publicării, aparţinând lui Dan Batovici, variantă pe care am corectat-o, în calitate de îngrijitor de ediţie al volumului Ieronim, *Comentariu la cartea profetului Iona*, traducere din limba latină şi note de Dan Batovici. – Bucureşti, 2004.

[4] Lactantius, *De mortibus persecutorum* (*Despre morţile persecutorilor*), traducere, studiu introductiv, note şi comentarii de Arieşan T. Claudiu, Timişoara, 2000, cap. XVIII, 8 (p. 126-127).

6. Problema traducerii textului sacru

Această problemă depăşeşte, prin complexitate, orice alt aspect al traductologiei. Întîi de toate, trebuie precizat ce înseamnă „text sacru". Pentru un luteran, probabil, textul sacru este Scriptura şi atît (*sola Scriptura*). Pentru un musulman, textul sacru va fi *Coranul*. Pentru un creştin ortodox, textul sacru, ca text inspirat, este Sfînta Scriptură, la care se adaugă scrierile Sfinților Părinți şi, ca o categorie aparte, textele liturgice. După cum se ştie, în viziunea teologiei ortodoxe, cele trei tipuri de texte consună şi exprimă o viziune unitară, constituind, totodată, şi baza ecleziologiei răsăritene.

Din punct de vedere traductologic, orice text filozofic – iar textele sacre pot fi încadrate în această categorie – comportă o doză de incertitudine semantică la nivelul terminologiei, pentru că fiecare filozof este şi un creator de terminologie, dacă nu cumva chiar creator de termeni [1, p. 260]. Filozoful-creator face apel, desigur, la un arsenal terminologic existent, dar nimic nu ne spune dacă îl va folosi ca şi pînă la el, în loc să confere anumitor termeni o amprentă personală. În plus, textele teologice creştine, în care cuvîntul este definit aparte (într-un fel anti-saussurian) ca fiind de maximă importanță pentru existența însăşi (să ne amintim că, la iudei, numele se confundă cu persoana; vezi şi invocarea numelui lui Dumnezeu) se caracterizează printr-o exaltare a puterii cuvîntului, ca fiind de inspirație divină.

Tocmai de aceea, forma cuvîntului nu mai pare atît de departe de conținutul exprimat ca în teoria arbitrariului semnului lingvistic, cu atît mai mult cu cît, aşa cum se exprima un mare profesor de Teologie Biblică, „vorbirea despre adevăr nu este totuna cu adevărul", iar „forma nu epuizează conținutul […] pentru că nu poate oferi decît parțial cunoaşterea".

Această perspectivă poate genera două atitudini contrare: fie literalitate maximă, chiar cu riscul obscurității[1], fie libertate creatoare, în sensul dezvoltării unei teologii dinamice cu fiecare text tradus, în care parafraza nu mai este o excepție, ci regula de bază a traducerii.

Dar aceasta este deja o zonă din care ştiința traducerii se trage îndărăt, făcînd loc hermeneuticii, şi nu oricărei hermeneutici, ci uneia care se ridică deasupra unui set de legi sau principii limitative, numită în teologie şi „ermineutica Duhului".

În ceea ce priveşte strict obiectul studiului de față, voi da un singur exemplu (de data aceasta folosindu-mă de limba greacă) în care parafraza devine un abuz, chiar din punct de vedere teologic. Un coleg şi bun prieten, biblist de meserie, a făcut o investigație teologică asupra expresiei greceşti euvdokei/n + evn + dativul [5, p. 7-23], pornind de la celebrul verset:

Ou-to, j evstin o` ui`o, j mou o` avgaphto, j evn w-| euvdo, khsa\ auvtou/ avkou, ete (Mt. 17,5), pe care traducerile româneşti îl redau prin: „Acesta este Fiul Meu Cel iubit, întru Care am binevoit". Sabin Preda a ajuns la concluzia că, de fiecare dată cînd Dumnezeu-Tatăl binevoieşte (euvdokei/), El Îşi trimite Duhul asupra Cuiva. În cazul versetului de față, Tatăl Îl trimite pe Duhul Sfînt să coboare asupra Fiului, la Botezul de la Iordan. Traducerile în limba română au preferat, pentru redarea verbului euvdokei/n, verbul „a binevoi", de bună seamă un calc semantic ale cărui semnificații teologice n-au fost absorbite de limba vorbitorului obişnuit. Sabin Preda propune, pentru această secvență, „variante de traducere

[1] Aici trebuie remarcată sfiala traducătorilor vechi ai Bibliei în limba română, generând locuri obscure, îngăduite şi poate încurajate de un fel de compensare a interpretării (= trăirii) în spațiul liturgic.

teologică a textului, care să exprime mai clar acțiunea verbului *eudokein en* […] în genul *în Care Îmi pun Duhul*, *în Care voiesc să Îmi pun Duhul*" [5, p. 17]. Or, cu toate că explicația teologică a autorului este mai mult decît convingătoare, ea nu trebuie expusă în traducerea propriu-zisă, ci poate fi lăsată în aparatul notelor de subsol. De altminteri, autorul însuşi vorbeşte despre „o a doua poziție" care „pledează […] pentru o expresie poate mai puțin clară, poate chiar un calc, pe care cititorii îl înțeleg oarecum, nu neapărat la nivel logic, dar mai ales intuitiv" [5, p. 23].

Principiul limitativ pe care aş vrea să-l adaug celorlalte principii ale traducerii este cel al **verificării prin retroversiune**: dacă un fragment de text tradus dintr-o limbă A într-o limbă B este retradus în limba A, atunci diferențele dintre textul original şi retroversiune trebuie să fie nesemnificative sau chiar inexistente.

7. Concluzie

Ajungînd la capătul celor afirmate şi chiar subliniate, îmi exprim, în final, convingerea că parafraza constituie un instrument pentru traducător, dar un instrument pe care trebuie să-l folosească foarte rar şi cu mare precauție, compensînd „răul" pricinuit printr-o intervenție în subsolul paginii cu o notă explicativă.

În fine, pentru ca abuzul de parafraze să nu mai aibă loc, el trebuie denunțat. În paralel cu acest denunț, spațiul românesc are nevoie de o şcoală sau măcar de un curent. Dascăli avem sau încă avem, dar structurile sînt slăbite, în primul rînd de tentația numită *lectio facilior*, acolo unde domneşte puterea lui „altminteri".

Summary: Translation or paraphrase? Transposing meanings from a source-language (*e. g.* Latin) into a target-language (*e. g.* Romanian)

The aim of this paper is to emphasize the limits of the paraphrase in translation. The paraphrase, as a possible lexical solution, should be avoided in translating a text, as long as the target-language disposes of a lexical equivalent for the term or expression from the source-language, even if it is more or less obscure. The temptation of those who translate a text is to explain, to retell „by his own words" the message of the author, or even to adorn the original text, rather than to translate it, by keeping in text the semantic and / or stylistic features of the original. Thus, the translator could become a good „collaborator" of the author, by „helping" him in recreating the original „draft". In contrast, a good translator always uses paraphrase with precaution, by annotating the passage and explaining why the literal translation cannot be a solution for that or another term or syntagma.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Jeanrenaud M. *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*. – Iaşi, 2006.
2. Jeanrenaud M. „Despre «sufletul» traducerii", în *op. cit*.
3. Pergnier M. *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*, Presses Universitaires de Lilles, 1993, p. 56, *apud* M. Jeanrenaud, *op. cit*.
4. Bidu-Vrânceanu A., Călăraşu C., Ionescu-Ruxăndoiu L., Mancaş M., Pană Dindelegan G., *Dicționar de Ştiințe ale Limbii*. – Bucureşti, 2001.
5. Preda S. *Pentru o traducere teologică a lui* ***eudokein en***, în *Studii Teologice* (Bucureşti), seria a III-a, nr. 3 (iulie-septembrie 2006).

MODELUL POSTSTRUCTURALIST DE DIALOG. EREZIILE GRAMATICII TEXTUALISTE ŞI EŞECUL DEZUMANIZĂRII

Aliona GRATI

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Ceea ce s-a numit etapa poststructuralistă ţine de noua luare de poziţie a telqueliştilor, de opţiunea acestora pentru scriitura „textuală", văzută ca un gest de subversiune, de *dialog cu ideologia dominantă*. În condiţiile acestei stări de spirit, dictată şi de dorinţa de creare a contraponderii la excesele eseismului impresionist, la congestionarea istoriei literaturii, dar şi la pericolele poeticii formaliste, reactualizarea „dialogismului" lui Mihail Bahtin de către Julia Kristeva („muza" poststructuraliştilor) a fost mai mult decât bine-venită. Interpretarea textelor prin recuperarea dimensiunii intersubiective şi a contextului istoric le deschidea cercetătorilor francezi perspective noi ce promiteau ieşirea din cercul îngust al modelului unic şi „universal" de abordare a textului literar. În baza teoriilor savantului rus despre dialog şi polifonie, tânăra stagiară, de numai douăzeci şi cinci de ani, a reuşit să formuleze şi să impună la scară mondială conceptul de ***intertextualitate*,** care a cunoscut o popularitate spectaculoasă în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Folosind acest neologism, la 1966, în comunicarea sa în cadrul seminarului condus de Roland Barthes, Kristeva a asigurat totodată faima mondială a ideilor despre dialog şi relaţii dialogice ale savantului rus.

Convinsă de faptul că reflecţiile teoretice, precum şi cele în materie de istorie, sociologie, culturologie ale lui Bahtin au efectuat o breşă considerabilă în sistemul teoretic al formaliştilor, Kristeva a regândit dialogismul în albia preocupărilor ştiinţifice de atunci ale poststructuraliştilor în domeniul „filozofiei mulţimilor" (Derrida, Deleuze ş.a.) şi a discuţiilor despre „metafizica mulţimilor". Însă scopul nemijlocit al lucrărilor ei, începând cu *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul* [1], consta în revalorificarea ideilor lui Bahtin în contextul teoriilor lingvistice contemporane. Cu intenţia de a scoate la lumină o lucrare a timpului trecut, nu pentru „a-i asimila modelul şi nici pentru a o contempla ca pe un exponat de muzeu", ci pentru „a extrage nucleul din carapacea ideologică", Kristeva purcede la analiza celor mai importante idei şi concepte teoretizate în *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În primul rând, ea acceptă rezervele lui Bahtin faţă de fundamentele teoretice ale Şcolii formale ruse, care considera sistemul semiotic al textului literar identic particularităţilor structurale ale limbii, imputându-i acesteia şi faptul că nu a ţinut cont de practica literară ca modalitate specifică de semnificare, „în funcţie de dimensiunea subiectului, de topologia, istoria, ideologia lui" [2, p. 9]. Meritul lui Bahtin şi al cercului său se relevă tocmai prin faptul că, prin abordarea funcţionalităţii semiotice a literaturii din punctul de vedere

al localizării acesteia în istoria sistemelor semiotice şi al atitudinii față de subiectul vorbitor, ei au propus o cale de ieşire din formalism.

După Kristeva, problemele pe care le-a pus Bahtin şi cercul lui în fața poeticii formaliste pot fi reduse la următoarele două ipostaze: 1. limbajul poetic reprezintă „o activitate ale cărei tipuri diferite au o existență concretă în istoria sistemelor semiotice", deci limbajul poetic trebuie cercetat „în limitele unei construcții literare concrete, fără a-l amesteca cu domeniul Sensului şi al Conştiinței". Abordarea ştiinței literaturii ca fiind o *ştiință a ideologiilor* determină şi o revizuire, din acest punct de vedere, a *istoriei genurilor literare*; 2. dacă pentru lingvistică limba este un sistem de semne, atunci pentru ştiința literaturii, ca şi pentru alte ştiințe despre formele ideologiei, limba este „o *practică*, în care trebuie să se țină cont de existența subiecților (în particular, de adresant), ca şi de modalitatea prin care ei (subiecții) redistribuie vreun sistem sau altul de semne". Acest fapt dictează imperativul căutării unui domeniu teoretic care ar putea „să înlăture nu numai dihotomia *gehalt* (conținut) / *gestalt* (formă), dar şi dihotomia *limbă* / *ideologie*, spațiu în care funcționarea cuvântului ca semn existent în limbă s-ar suprapune cu funcția ideologică, produsă de această limbă în procesul unei practici istorice specifice". Drept rezultat, sensul „începe să fie privit ca o funcționalitate concretă, aflată în proces de transformare continuă în funcție de plasarea subiectului în istorie". Această a doua problemă necesită o teorie a *subiectului* şi a *sensului* care ar fi una a *producerii* în limbă. În lipsa unei astfel de teorii în anii '20, Bahtin şi prietenii lui, după Kristeva, şi-au concentrat atenția asupra termenului „*cuvânt*", care capătă sensuri suplimentare în momentul deplasării din planul neutru al limbii spre cel al comunicării, căruia cercetătoarea înclină să-i spună „discurs orientat către *Altul*" [2, p. 9].

Chiar de la primul studiu cercetătoarea franceză deformează, cel puțin sub trei aspecte, viziunea despre dialog şi dialogism a lui Bahtin. În primul rând, Kristeva regândeşte în spiritul psihanalizei freudiene conceptul bahtinian de *Alter*, interpretându-l în defavoarea „relațiilor interpersonale": „Eu însă, din partea mea, am dorit să-l aud nu ca pe o altă persoană, ci ca pe o dimensiune ce deschide o altă realitate în interiorul conştiinței. Cu alte cuvinte, eu, într-un fel, am făcut dintr-un Bahtin «hegelian» un Bahtin «freudian»". Dacă în centrul atenției lui Bahtin stă *conştiința*, atunci Kristeva, entuziasmată de ideile sale freudo-marxiste, este preocupată de *procesele inconştiente* care coordonează lumea cuvintelor-ideologii. Alteritatea, după cercetătoarea din Franța, este chemată nu să descopere altă persoană, ci o „altă scenă", un „alt tip de logică – inconştientul" [3, p. 11–12]. Dacă la Bahtin dialogul polifonic are loc între subiecți autonomi, proprietari ai unui nucleu personal inepuizabil, atunci la Kristeva *relația se produce în inconştientul unui individ*, între instanțele impersonale de cuvinte-ideologii (texte şi discursuri) care doar „se întâlnesc" şi „se combină", în cele din urmă devenind texte dinamice, deschise spre asimilare şi transformare. Reflecțiile lui Bahtin privind ***„meta-conştiința" artistică a autorului***, care îi dă posibilitatea acestuia să aibă o viziune panoramică asupra realității artistice fără a suprima conştiințele eroilor săi prin obiectivare, sunt substituite de discuțiile în jurul conceptului telquelist de ***„autor superlucid"*** ce reprezintă conştiința de sine a textului.

Anume această abordare a alterităţii a pregătit terenul pentru apariţia noţiunii de intertextualitate şi a determinat diferenţele esenţiale dintre teoriile lui Bahtin şi ale Juliei Kristeva despre dialog şi dialogism. Dacă dialogul polifonic al lui Bahtin este „intersubiectiv" în adevăratul sens al cuvântului, atunci logica intertextualităţii reclamă „moartea subiectului". Bahtin consideră că originea plurivocităţii lingvistice este de natură socială, pe când Kristeva, în virtutea aderării ei la psihanaliză, analizează acest fenomen în spaţiul individualului şi al inconştientului. Mai târziu, într-un interviu atestat de „Baza de date a bibliografiei lucrărilor despre Bahtin" a unui Centru de Bahtinologie, condus de profesorul David Shepherd [4], Julia Kristeva a afirmat că lucrările savantului rus au ajutat-o să treacă peste rezervele sale faţă de formalism şi structuralism. Cercetătoarea a fost conştientă de faptul că distanţa dintre ideile lui Bahtin şi psihanaliză este foarte mare, chiar dacă ambii datorează mult lui Hegel, dar aceasta nu a împiedicat-o să adapteze concepţiile despre *alteritate* ale savantului rus la studiile sale de psihanaliză şi semiotică. Astfel că graniţa între ***dialogul interpersonal*** al lui Bahtin şi ***dialogul textelor***, teoretizat de Kristeva, este graniţa între ***principiile personaliste*** care l-au entuziasmat pe autorul studiului *Problemele poeticii lui Dostoievski* şi ***ideile freudo-marxiste***, puse la baza articolului *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul*.

Principala replică a lui Bahtin faţă de poetica formalistă constă în *abordarea textului literar în funcţie de o tipologie a genului*, anticipând prin aceasta mai multe probleme ale ştiinţei literare a anilor ’60. Asimilând experienţa formaliştilor potrivit căreia sensul trebuie cercetat în materialitatea cuvântului, Bahtin concepe o *poetică istorică* care nu are drept scop să înţeleagă „*cum este făcută opera*", ci să găsească locul acesteia într-o anumită tipologie de sistem semiotic, existentă în istorie. În locul unui catalog al procedeelor care, în viziunea formaliştilor, formează *povestirea*, el introduce o ***tipologie a universurilor literare***, constituite în istorie în cadrul unor anumite practici de semnificare de tip special: „epoca socratică", carnavalul Evului Mediu, capitalismul creat după modelul pieţei Agora din Atena, fundamentând o *poetică istorică* capabilă să evite vulgaritatea determinismului sociologic. Or, structura romanului este, în viziunea cercetătorului rus, un „model de lume", un sistem specific de semne, a cărui noutate trebuie identificată în contextul istoriei. Iată de ce romanul necesită o investigaţie de tip sincronic, a relaţiilor acestuia cu tradiţia literaturii („memoria genului").

Cea mai importantă contribuţie a lui Bahtin, după Kristeva, este descoperirea *unui model dinamic de analiză*, conform căruia „structura literară se elaborează în relaţie cu altă structură". Aceasta îi permite cercetătoarei să considere ***„cuvântul bivoc"***, termenul cu care operează Bahtin, un ***„cuvânt-discurs"*** [5] care aparţine mai multor instanţe discursive ale inconştientului, altfel spus, *cuvântul-discurs* este spaţiul coexistenţei concomitente a unei mulţimi de euri. Cu un nucleu dialogic, având în componenţa sa ecouri ale vocii *celuilalt*, cuvântul acesta are caracter polifonic. Pe tulpina teoretică a lui Bahtin, Kristeva îşi altoieşte propria concepţie despre dialog şi polifonie. Mai mult, ea este de părere că disciplina lui Bahtin – ***metalingvistică*** – ar trebui, în lumina cercetărilor în domeniul pragmaticii contemporane, să se numească ***translingvistică*** [6].

De vreme ce discursul este un spațiu în care se ciocnesc varii instanțe vorbitoare, dialogismul îşi are corespondentul în termenul *spaltung* din psihanaliză. Dialogismul abordează cuvântul drept cuvânt despre alt cuvânt, cuvânt adresat altui cuvânt, procesul derulându-se la infinit. Cufundat în plurivocitate, cuvântul-discurs nu mai are un sens fixat sau un subiect constant care ar exprima acest sens unic şi nici un adresat concret care ar înțelege acest sens. Marcat de diferitele contexte discursive în care nimereşte, cuvântul-discurs se pulverizează infinitezimal, se transformă în „mii de cioburi", iar subiectul vorbitor deopotrivă cu ascultătorul sunt supuşi unui proces de ***fărâmițare*** şi ***diseminare*** şi nu mai pot constitui acea ***„unitate nefixată"*** pe care o alcătuia ***„omul"*** la Bahtin. De aici şi constatarea *lipsei totale a subiectului în roman ca axă de organizare a imaginii*, care se află în germene, după Kristeva, în sistemul teoretic al lui Bahtin, chiar dacă savantul rus nu recunoaşte niciodată acest lucru până la capăt. Discursul acelei instanțe narative care se identifică cu un Eu în roman este traversat de o mulțime de discursuri: „Acest personaj – susține Kristeva – nu este o «voce pură»", noi nu numai că nu-l vedem şi nu-l auzim; noi putem urmări cum acesta îşi fărâmițează în discurs propria-i obiectivitate" [2, p. 17]. Prin urmare, autorul nu mai constituie instanța superioară în stare să confirme autenticitatea conflictelor discursive, atitudinea lui față de personaj este atitudinea față de cuvântul-discurs ce aparține altuia: „Discursul autorului este un discurs privitor la alt discurs, este cuvântul care stă de vorbă cu un alt cuvânt şi niciodată cuvânt despre cuvânt (ca în cazul metadiscursului autentic)" [2, p. 18]. Dorința permanentă a subiectului de a-l auzi pe celălalt distruge identitatea semantică a cuvântului ca unitate de limbă (cuvânt, frază, enunț) şi, în genere, prin distrugerea identității ideologice a enunțurilor şi a textului, Bahtin dizolvă principiul semantic al identității, prin aceasta devenind, după Kristeva, un *predecesor al semioticii şi semanticii contemporane*.

De vreme ce textul nu mai constituie o oglindă a *logosului* monologic, ci o „*suprafață a amalgamei*", un spațiu al „*vorbirii între*", care formează tradiția polifoniei şi a carnavalului, el nu mai poate fi analizat, după Kristeva, doar cu instrumentele poeticii. Cercetătoarea propune o „*semiologie a literaturii*" care, pentru o mai mare operativitate, să apeleze la categoriile lingvisticii. Din perspectiva acestei discipline: „limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență se face în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) şi către actul de somație (transformarea acestei scriituri)". „«Cuvântul» ca unitate minimă a structurii întruneşte trei instanțe aflate în dialog: subiectul scriiturii, receptorul şi alte texte; el nu este privit drept purtător al unui sens, ci spațiu în care se intersectează diferite paliere textuale, ca un dialog al diferitelor tipuri de scriitură – scriitura scriitorului însuşi, scriitura adresatului (sau a personajului) şi, în sfârşit, scriitura formată de contextul culturii actuale sau precedente".

În lumina satisfacerii teoriilor textualiste referitoare la aşa-numita „moarte a autorului / a subiectului", ideile lui Bahtin primesc o astfel de interpretare: „fiecare cuvânt (text) este intersecția altor cuvinte (texte), în care se poate citi cel puțin încă un cuvânt (text)", în felul acesta „orice text se construieşte ca un mozaic de citate, orice text este absorbție şi transformare a altui text". Căci „Semnificantul poetic trimite la alți semnificanți discursivi, astfel încât în enunțul poetic sunt

lizibile mai multe discursuri. Se creează astfel, în jurul semnificantului poetic, un spaţiu textual multiplu ale cărui elemente sunt susceptibile de a fi aplicate în textul poetic concret", astfel că, „prins în intertextualitate, enunţul poetic este un subansamblu al unui ansamblu mai mare, care este spaţiul textelor aplicate în ansamblul nostru" [2, p. 166]. Conceptul bahtinian ***вненаходимость*** este înlocuit de Kristeva prin ***spaţiu intertextual***, iar conceptul de ***intersubiectivitate*** este substituit de ***intertextualitate***.

Cea de-a treia adaptare a ideilor lui Bahtin ţine de **viziunea carnavalescă.** În locul discuţiilor despre ***patosul protestatar***, care l-a însufleţit pe Bahtin în partea a patra a studiului *Problemele poeticii lui Dostoievski*, cercetătoarea impune un spectru de probleme care instalează ***patosul relativităţii sensului***. Potrivit lui Bahtin, carnavalul, datorită atmosferei de veselie şi lipsei de ierarhii axiologice, anulează orice interdicţie şi eliberează conştiinţa umană de tradiţie, canon şi autoritate, nepermiţându-i să se închege în enclavele seriozităţii şi determinismului. Această abordare a carnavalului i-a trebuit savantului pentru a-şi exprima demersul polemic, îndreptat împotriva viziunii monologice asupra adevărului, căreia îi contrapune „metoda socratică" de dezvăluire a adevărului în dialog cu alţi oameni. Adevărul se naşte între oameni, în procesul relaţiilor lor dialogice. A avea o viziune carnavalescă înseamnă a coopta puncte de vedere, orizonturi axiologice, ideologii ale unor persoane diferite cu originea în diferite contexte istorice. Anume autorul romanului polifonic este deţinătorul unei atari viziuni, el este cel care determină unitatea artistică a operei – în rolul de organizator, pe de o parte, şi de participant egal al dialogului, pe de alta. Ideea kristeviană de ***carnavalizare a intertextului*** urmăreşte mai degrabă eliberarea totală de sub autoritatea adevărului. Autorul este pentru ea un *scriptor* care organizează ciocnirile textuale fără ca să ia parte nemijlocit la constituirea sensului sau să impună vreo ideologie proprie.

Datorită Juliei Kristeva, savantul rus devine cunoscut mediului ştiinţific parizian, cu toate acestea, cercetătoarea i-a făcut şi unele deservicii savantului rus, interpretările ei fiind, într-un fel, fatale pentru receptarea autentică a lui Bahtin în Occident. Introducerea termenilor *intertext* şi *intertextualitate* au determinat o turnură substanţială în cercetările semiotice ale anilor '60-'70 şi, alături de alte sisteme teoretice, precum *deconstructivismul* lui Derrida, *arheologia* lui Foucault, *rizomul* lui Deleuze, *paralogia* lui Lyotard ş.a., a contribuit la demolarea modelului unic de analiză a textului literar. Conceptul de dialog al textelor a fost preluat de mai mulţi cercetători: Zumthor, Jenny, Genette, Riffaterre, Culler ş.a. şi folosit în cercetarea literară în diferitele ei domenii – poetică, stilistică, retorică etc.

Conceptul de intertextualitate l-a încântat pe Barthes, care, regândindu-l, i-a dat denumirea simplă de ***text***. Impresionat de noile instrumente de lucru oferite de intertextualitate, cercetătorul francez demonstrează funcţionalitatea ei în cadrul analizei textuale, mai mult, conceptul tinerei bulgăroaice devine unul fundamental pentru analiza textualităţii. Rolul mediatizării versiunii sale de dialog, începând cu *Gradul zero al scriiturii*, 1970, este considerabil, căci instalează o nouă viziune asupra literaturii, care se identifică cu ***galaxia lui Gutenberg***, cu ***biblioteca borgesiană*** şi, mai ales, cu ***internetul într-o lume a informaticii şi a calculatorului***. Orice cuvânt selectat în această enormă reţea de texte devine un ***link*** ce trimite cititorul într-un alt loc al reţelei hipertextuale. După Barthes,

baza textului o formează deschiderea lui către alte texte, alte coduri, alte semne, în linii generale, textul fiind întruchiparea mai multor texte infinite care şi-au pierdut originea. Este imposibil „de a trăi o viaţă în afara textului infinit, fie că acest text este Proust, sau ziarul, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viaţa" [7, p. 179]. De la aceste judecăţi până la ideile despre *gradul zero* şi despre *transparenţa scriiturii* („scriitura albă") nu-i decât un pas, unul însă definitiv pentru a consemna înstrăinarea de modelul dialogic al lui Bahtin.

Bahtin a folosit încă prin anii '60 termenul „lanţ textual", însă, după el, verigile acestuia constituie enunţuri concrete în contextul dialogului interminabil în „timpul mare" al culturii: „Textul ca enunţ inclus în practica verbală (în lanţul textual) a sferei date. Textul ca monadă specifică, ce conţine în sine toate textele (în limitele) sferei semnificaţiilor date. Legătura dintre toate sensurile (de vreme ce ele se realizează în enunţuri). Relaţiile dialogice dintre texte şi înăuntrul textului. Caracterul lor (metalingvistic)" [8, p. 283]. Textul, în viziunea lui Bahtin, este un rezervor cu capacitate semnificativă foarte mare, pătrunderea în text e aidoma unei plonjări în lumea enciclopediei. Dacă pentru Bahtin rostul artistului, deţinător al memoriei de gen, e să unească raţional într-o operă informaţiile enciclopedice, pentru Barthes şi alţi postmodernişti memoria textului e de sorginte iraţională, în derulare automată, şi domină scriitura indiferent de voinţa celui care scrie. Iată de ce, pentru Barthes, ***textul nu este un dialog***, ci ***un spaţiu paradiziac al cuvintelor*** (un ***„Babel fericit"***), loc de întâlnire şi de convieţuire a tuturor codurilor, idiolectelor, instanţelor culturale şi a dorinţelor de tot felul, fapt ce generează „plăcerea", pe de o parte, şi deziluzia creată de frica în faţa unui pericol iminent de pierdere şi dizolvare în materia şi arheologia lui amorfă, pe de alta [9]. În viziunea cercetătorului francez, scriitura nu e nici comunicare, nici expresie a autorului, ea este ***intranzitivă***, expulzând funcţia comunicării.

Dezumanizarea textului literar în vogă în a doua jumătate a secolului al XX-lea se explică şi prin faptul că analizele textuale au utilizat vreme îndelungată modelul de analiză lingvistică, care s-a fondat pe finalitatea de a crea marile unităţi ca însumare a celor mici, respectiv, considerând omogene organizarea textului şi organizarea lingvistică a frazei. Adepţii structuralismului analizează textul folosind instrumente identice cu cele operatorii la nivelul frazei (T. Todorov, Z. Harris). Todorov, spre exemplu, a realizat analizele sale sintactice în jurul problematicii narative. În descendenţa acestor aplicaţii s-a născut aşa-numitul studiu al *tagmemicii* (Pike, Becker, Katz, Fodor), o teorie a genezei discursului după principiul de recurenţă a regulilor gramaticale, care a pus problema unei ***gramatici textuale***. Promotorii *teoriei generative* au insistat asupra existenţei unei „*gramatici textuale de adâncime*" având un statut identic cu cel al gramaticii frazei.

Anii '70 marchează o adevărată proliferare a proiectelor de gramatică textuală. Cel al lui Petöfi este unul dintre cele mai ambiţioase, căci propune o teorie semantică inspirată din logica matematică, ajungând, în acest fel, la un model extrem de formalizat în cadrul unei gramatici textuale generale în baza căreia să se creeze şi o analiză gramaticală a narativităţii. Producţia textuală se realizează, conform acestei teorii, pe baza modelului de geneză a frazei, adică prin specificarea de algoritmi abstracţi, de structuri de adâncime cu reguli de traducere. Pe de altă parte, o serie de studii se orientează nu

după modul de producere a textului, ci după felul în care acesta este receptat (*teoria lecturii*), cercetări care au avut loc în cadrul studiului de *psihologie cognitivă* (Dijk, Marková) şi de *sociolingvistică* (Labov, Waletzky), care şi-au reorientat interesul asupra *reprezentărilor mentale* ale povestirii şi mai puţin asupra aspectului ei verbal.

Ca rezultat, gândirea postmodernistă nu-şi mai îndreaptă atenţia către limbajul individual, ci către *simulacrele* acestuia. Limbajul este dezexistenţializat, dezontologizat şi aşezat sub semnul nominalismului şi formalismului. În comunicarea prin intermediul simulacrelor şi a artificiilor poetice sau narative, semnificaţiile ies totalmente de sub imperiul subiectului, situaţie în stare să creeze premise pentru o adevărată euforie. „Astăzi nu mai există – afirmă Baudrillard într-un studiu intitulat *Extazul comunicării* – scenă sau oglindă, numai un ecran şi o reţea. Nu mai există transcendenţă sau profunzime, numai suprafaţa imanentă a derulării operaţiunilor, suprafaţa netedă şi operaţională a comunicării. Întreg universul înconjurător şi propriul nostru corp devin ecran de control, după modelul televiziunii, cel mai frumos obiect prototipic al acestei ere noi. Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleaşi afecte, cu aceleaşi fantasme de posesiune, de pierdere, de renunţare, de gelozie: dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu. (…) Deci, în fond, mesajul nici nu mai există, mediul este cel care se impune în circulaţia sa pură" [10, p. 8].

Modernitatea tratează subiectul ca fiind de origine *transcendentală*, *ideală*, *universală*, cultura postmodernă anunţă însă *moartea subiectului* (Foucault) în structura binară subiect-obiect; *moartea autorului* (Barthes) care ar fi responsabil de unitatea sensurilor în opera artistică, şi chiar *moartea personajului* (Alain Robbe-Grillet). Producerea sensului este prerogativa exclusivă a textului şi a jocului liber al unei lumi fără adevăruri şi esenţe. Foucault considera că doar structurile limbii capabile de variaţii sunt în stare să producă „efecte de sens", iar Barthes a găsit de cuviinţă să afirme că în lingvistica contemporană enunţul se realizează de la sine, aşa că nu e nevoie să fie umplut de conţinutul individual al vorbitorilor. Aceşti doi animatori ai postmodernităţii privează *eul* de identitate stabilă şi îl analizează exclusiv în funcţie de contextul ideologic în care acesta se constituie. Discuţiile marchează momentul, „cu impactul poate cel mai devastator", când „se înlătură axiologiile, introducându-se deliberat *confuzia valorilor* prin cultivarea indeterminării, a unui relativism şi a unei destructurări continue: nimic nu este stabil, totul este posibil, totul putând evolua în orice sens. Tot astfel, el înlocuieşte logica bivalentă a terţului exclus, a separării bazate pe formula *sau-sau* cu integrarea derivând din formula *şi-şi*. În felul acesta binele şi răul nu mai există în stare pură, nici frumosul şi urâtul sau religiosul şi păgânul şi aşa mai departe" [11, p. 228].

Ideea de dialogism este extinsă atât de mult în postmodernism încât devine aproape de nerecunoscut în interpretarea iniţială. Chiar dacă felul lui Bahtin de a înţelege dialogul şi cel al postmoderniştilor este diferit, există suficiente motive să vorbim şi de unele convergenţe de idei care emerg din aceeaşi dilemă, anume: „din conflictul dintre principiul ontologic al unităţii existenţei şi conştiinţei, pe de o parte, şi principiul ontic al multiplicităţii acestora, pe de alta" [12, p. 18]. Ceea ce îl apropie pe Bahtin de postmodernism este faptul că el a putut surprinde legătura dintre activitatea artistică şi semnificaţia ei socială. Critica logocentrismului

şi a autorității auctoriale îl apropie de Derrida, Barthes şi Foucault, însă, spre deosebire de aceştia, el consideră că vocea autorului, totuşi, rămâne în text, or, libertatea celuilalt dictează libertatea tuturor – a autorului în aceeaşi măsură. Dacă postmoderniştii anunță „moartea autorului", reducându-l la condiția unei voci redacționale, Bahtin vorbeşte doar despre „moartea autorului monologist" care ar deține autoritatea asupra sensurilor. Eroul, pentru Bahtin, constituie plăsmuirea unor idei contradictorii reale, pe când eroul postmodernismului sau reprezintă spiritul culturii întregi, sau este doar un *scriptor*, mijloc de transmitere a unor diverse idei care nu lasă nicio urmă în acesta.

În studiul *M. Bahtin. Discursul dialogic. Istoria unei mari idei*, Marian Vasile menționează faptul că poziția antiformalistă a lui Bahtin a fost comentată de unii cercetători cum sunt Michael Holquist, T. Eagleton şi A. White ca fiind prefiguratoare, *avant la lettre*, a curentului deconstructivist inițiat de Jacques Derrida. Teoreticianul român identifică în lucrările acestora aceleaşi obiecții aduse lingvisticii şi stilisticii, la Bahtin „din unghiul discursului dialogic, sunt aceleaşi cu obiecțiile lui Derrida, din unghiul *scrierii*, al gramatologiei" şi aceeaşi schemă de gândire deconstructivistă: „în ambele cazuri e vorba de deconstruire: *deconstruirea* sistemului formal, metafizic, în lingvistica lui Derrida, deconstruirea sistemului formal din poetică şi stilistică, la Bahtin", acesta din urmă dovedindu-se „un «deconstructivist» *avant la lettre*". Mai mult decât atât, „dacă n-am şti – susține Marian Vasile – că termenii opuşi «forțelor centralizatoare» sunt diferiți (*romanul* la Bahtin, *scrierea* la Derrida) am spune că filosoful francez îl pastişează pe Bahtin" [13, p. 116].

Referința reiterată a postmoderniştilor la dialogism se explică prin structura profund dialogică a textului postmodern, fondată pe un larg program de comunicare cu poetica modernistă şi de demonstrare a statutului diferențial față de aceasta. Postmodernitatea s-a axat însă pe un model universal de comunicare care ar putea fi reprezentat metaforic prin spațiul între două oglinzi plasate față în față, evoluat în albia aceluiaşi raport clasic subiect-obiect, care nu are nimic cu relația estetică *autor-erou* teoretizată de Bahtin. Respectiv, nu există un raport de echivalență între conceptele postmoderniste de *diferență*, *fragmentarism*, *pluralism al ambivalenței* şi cele bahtiniene de *alter*, *dialogism*, *plurivocitate* şi *polifonie*. Diferența pe care şi-o doresc postmoderniştii exclude posibilitatea de dialog cu *alter* ca personalitate, iar logica ambivalenței instalează haosul în lume. Bahtin nu a vorbit niciodată despre un relativism al sensurilor în lumea operei artistice, ci despre o *nouă poziție a autorului şi o nouă funcționare a formelor de unitate a sensurilor în romanul polifonic*. Iar noțiunile *text* şi *context* au alte valențe la Bahtin: „Textul trăieşte doar în contact cu alt text (context). Subliniem că acest contact este unul dialogic, între texte (enunțuri), şi nu unul mecanic, un contact al «opozițiilor» posibile doar în limitele unui text (dar nu a textului şi contextului) între elementele abstracte (semnele din interiorul textului) şi necesare doar la prima etapă de înțelegere (înțelegerea semnificațiilor dar nu a sensului). Acest contact este al persoanelor şi nu al obiectelor (care au limite). Dacă noi am transforma dialogul într-un singur text, adică am şterge secțiunile vocilor (schimbul subiecților vorbitori), ceea ce în general este posibil (în dialectica monologică a lui Hegel), atunci sensul profund (infinit) va dispărea, ne vom lovi de fund, vom pune punctul" [14, p. 364].

Cu alte cuvinte, paradigma poststructuraliştilor îngustează sau, să spunem altfel, specializează conceptul bahtinian de dialog al textelor prin înlocuirea lui cu cel al intertextualității, creând, de fapt, un ***model antidialogic***. În acelaşi timp, deconstrucția lui Derrida, prin faptul că „funcționează etimologic, întorcându-se la originea, adesea metaforică, a cuvintelor pentru a înțelege cum funcționează acestea în rețeaua de diferențieri care acoperă prăpastia non-umanului deasupra căreia trăim”, se arată a fi profund „umană în ambele sensuri (caracteristică omului / umanistă) – pentru că afirmă multiplicitatea, paradoxurile, bogăția şi caracterul vibrant al vieții noastre ca ființe semnificante, care conferă sens. Dacă pare să nege afirmația, este pentru că aceasta este intim şi necesar legată de prezența negației, aşa cum, pentru a putea trăi deplin, trebuie să acceptăm prezența morții. Dacă deconstrucția pare să se opună Umanismului este pentru că Umanismul operează prin substituirea conceptului de om cu cel de Dumnezeu (sau ordine, natură, adevăr, logos etc.), făcând din om terenul sigur pe care se construieşte semnificația vieții umane” [15, p. 231]. Odată cu lansarea ideilor sale despre *diferanță*, *gramatologie*, *deconstrucție*, Derrida ridică dialogul la un alt nivel al discuției, mai complex şi corespunzător spiritualității postmoderne, care nu mai proferează *primatul vorbirii asupra scrierii*.

Concluzia postmoderniştilor potrivit cărora orice sens, orice model de analiză este relativ şi nu poate fi sintetizat a creat iminent criza care a afectat toate domeniile umanitare, inclusiv ştiința literaturii. În aceste condiții de excese formalizatoare, reabilitarea subiectului s-a arătat extrem de necesară. Pe de o parte, suntem de acord cu poziția conform căreia „…semiotica literară europeană s-a dezvoltat în deceniile următoare în albia lingvisticii şi poetologiei formale, favorizate de dominația generală a spiritului tehnocratic şi monologic-totalitarist. Cu toate contribuțiile deloc neglijabile ale formalismului în filosofia limbii (…) în lingvistică, poetică, stilistică şi în ştiința textului, această dominație a avut multe consecințe nefaste care au dus la o dezumanizare progresivă a ştiințelor umaniste. (…) Această problemă a re-umanizării stă în fața tuturor ştiințelor umanistice, în primul rând, în fața ştiinței literare, care trebuie să-şi conştientizeze şi să-şi apere mai ferm statutul specific de alt tip de ştiință («инонаучность», cum spunea Bahtin) în raport cu ştiințele tehnologice şi în fața a ceea ce încă filosoful culturii şi umanistul italian Vico a numit «noul barbarism» al civilizației tehnice” [16, p. 24], pe de alta, este evident şi nu poate fi contrazis faptul că acest „tehnicism” şi computerizarea masivă au îmbunătățit şi au facilitat condițiile de dialog. Nu se poate face abstracție şi de noile descoperiri în domeniul analizei discursului şi a textului. Analiza discursului în spiritul deconstructivismului a făcut vizibilă structura lui stratificată cu spații semantice multidimensionale, care sunt disponibile unor mulțimi infinite de grile interpretative ce se completează reciproc.

Modelul bahtinian bazat pe valorile umane constituie o alternativă la modelul universalist şi cel relativist ale secolului al XX-lea. Atât tendința universalistă de impunere a unei esențe, a unui centru absolut care ignoră aportul lui *alter*, cât şi relativizarea radicală a diferenței nu au ținut cont de natura omului. Problema ***„reumanizării”*** («очеловечивание») pe care Bahtin a pus-o în fața ştiințelor umanitare rămâne în continuare actuală. Revalorificările adecvate ale ideilor bahtiniene, care au un potențial euristic enorm, ar conduce la soluționarea crizei teoretice postmoderne.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Bahtin*, *cuvântul*, *dialogul şi romanul* (*Bakhtine*, *le mot*, *le dualogue et le roman*), prefață la traducerea franceză a studiului bahtinian *Problemele poeticii lui Dostoievski* (Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, P., Seuil, 1970), intitulată *Ruinarea poeticii* (*Une poétique ruinéee*); o colecție de articole inclusă în *Semiotica*. *Cercetări de semanaliză* (Kristeva J., *Semeiotikê*. *Recherches pour une sémanalyse*, P., Seul, 1969) şi cartea *Textul romanului* (Kristeva J., *Le texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970).
2. Кристева Ю. *Избранные труды*: *Разрушение поэтики*. – Москва: Изд. Росспэн, 2004.
3. *Беседа с Юлией Кристева* // *Диалог*, *Карнавал*, *Кронотоп*, Москва, нр. 2, 1995.
4. http://www.shef.ac.uk.bakhtin.
5. Kristeva traduce termenul bahtinian „cuvânt" prin „*le mot*", în calitatea lui de a fi unitatea semantică a limbajului, dar care are şi conotația de „discurs". În viziunea ei, această abordare are rolul să reabiliteze subiectul purtător de limbaj, fapt ignorat de teoriile lingvistice. Treptat Kristeva renunță la termenul „cuvânt-discurs", înlocuindu-l cu „discurs" şi „text".
6. În studiul său *Problemele structurării textului*. *Discurs şi text*. *Textul ca practică semnificantă* ce face parte din volumul *Théorie d'ensemble*, Ed. Du Seuil, coll. „Tel Quel", Paris, 1968, Kristeva îşi propune să numească în calitate de obiect de cunoaştere *textul*, care înlocuieşte noțiunea *discurs*, proprie modurilor de investigație al lingvisticii, pe motiv că „distincția discurs / text ne situează o dată mai mult într-o perspectivă marxistă, pentru că ea pune accentul mai curând pe *producerea sensului* decât pe *schimbul de sens*". Astfel că „vom defini textul ca un aparat *trans-linvgvistic* care distribuie ordinea limbii, punând în relație un cuvânt comunicativ care vizează informația directă cu diferite tipuri de enunțuri anterioare sau sincronice. Textul este deci o *productivitate*, ceea ce înseamnă că: 1. raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (distructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice şi matematice, decât cu ajutorul celor pur lingvistice; 2. este o permutare de texte, o intertextualitate: în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucişează şi se neutralizează" [după *Pentru o teorie a textului*. *Antologie* „*Tel Quel*" *1960-1971*. Introducere, antologie şi traducere Adriana Babeți şi Delia Şepețeanu-Vasiliu. – Bucureşti: Ed. Univers, 1980, pp. 251-252].
7. după Dumitriu C. *Intertextualitatea* // *Dicționar de postmodernism*. *Monografii şi corespondențe tematice*. – Iaşi: Institutul European, 2005.
8. Бахтин М. *Проблема текста в лингвистике филологии и других гуманитарных науках* // *Эстетика словесного творчества*. – Москва: Изд. Искусство, 1979.
9. Bartes R. *Plăcerea textului*, traducere Marian Papahagi. – Cluj-Napoca: Editura Echinox, 1994.

10. Baudrillard J. *Extazul comunicării* // *Celălalt prin sine însuşi*. – Cluj-Napoca: Editura Casa cărţii de ştiinţă, 1997.
11. Tiutiuca D. *Postmodernismul* // *Dicţionar de postmodernism*. *Monografii şi corespondenţe tematice*. – Iaşi: Editura Institutul European, 2005.
12. Косиков Г. К. *Текст* / *Интертекст* / *Интертекстология* // Пьеге-Гро Н., *Введение в теорию интертекстуальности*. – Изд. ЛКИ, 2008.
13. Marian V. *Posteritatea operei lui Bahtin*. *Deconstructivism la Bahtin* // *M*. *Bahtin*. *Discursul dialogic*. *Istoria unei mari idei*. – Bucureşti: Editura Atos, 2001.
14. Бахтин М. *К методологии гуманитарных наук* // *Эстетика словесного творчества*. – Москва: Изд. Искусство, 1979.
15. Stan S, *Deconstrucţia* // *Dicţionar de postmodernism*. *Monografii şi corespondenţe tematice*. – Iaşi: Institutul European, 2005.
16. Gavrilov A. *Metalingvistica sau dialogistica enunţului* // *Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară*, nr. 1-3, Chişinău, 2005.

HERMENEUTICA DORULUI ÎN CREAȚIA LUI ION VATAMANU

Lidia GROSU

(Universitatea de Stat din Moldova)

„Dorul pentru români este existența” – ne va anunța de la înălțimea genialității sale poetul Lucian Blaga. Adevărul acestei sintagme, devenită slogan, este incontestabil, astăzi dorul fiind calificat ca o stare cu multiple aspecte doar în operele scritorilor români. Or, o dezvăluire mai complexă a noțiunii de dor, despre care am pomenit şi în alte lucrări, o întâlnim la Constantin Noica în „Introducere la dor”, unde autorul defineşte noțiunea de dor drept o contopire şi nu o compunere (cum o numeşte un grec antic) a plăcerii cu durerea.

Cu acest, de dimensiuni mici, *cuvânt înainte* mă voi referi în continuare la hermeneutica dorului sau fațetele acestei stări în poezia lui Ion Vatamanu.

Dorul de frumos… Este mai mult decât un ideal şi mai mult decât o idee. Este o tendință de a fi parte din el, iar Ion Vatamanu a reuşit la nivel profesional să transmită prin discursul liric o nebănuită spiritualitate, mânuind cu deosebită măiestrie pana sa şi adunându-se într-o metaforă integră, unică în volumele: „Primii fulgi” (1962), „Monologuri” (1964), „La mijlocul ierbii” (1967), „Liniştea cuvintelor” (1971), „Ora păsării” (1974), „De ziua frunzei” (1977), „Iubire de tine” (1981), „Măslinul oglindit” (1983), „Dimineața mărului” (1986), „Nimic nu-i zero” (1987), „Dialoguri banale” (1988), chiar în pofida faptului că a îmbrățişat profesia de chimist, aflându-se din 1973 în funcția de şef de laborator la Institutul de Chimie al AŞM. Criticul literar Andrei Hropotinschii va aprecia înalt diversele ipostaze ale *Omului* Ion Vatamanu, amintindu-şi cum uneori colegii, mai în glumă, mai în serios, îl numeau *chimist* în poezie sau *poet* în chimie, dar de cele mai multe ori era recunoscut ca un bun catalizator al unor reacții omeneşti. Or, totuşi, mai mare peste dorul său de chimie a fost dorul de poezie, pe care şi l-a exprimat prin fiecare poem nou scris, literatura pentru el constituind însăşi viața. În toate cazurile, despre Ion Vatamanu nu se poate vorbi la timpul trecut.

Se lansează într-un zbor fluid, permanent determinat de necesitatea expresivității trăirilor interioare (*Am izbucnit ca pâinea-n câmp*, / *Împovărând pământul*, / *C-aşa să reazem mai puteam* / *Cu fruntea mea cuvântul* (***Ca în icoană***)), prin care încearcă să contureze orientări artistice noi, diversificate, să găsească formule lirice adecvate pentru a crea o realitate inexistentă dorită şi pentru a ne oferi, în opinia academicianului M. Cimpoi, „nu conturul ca atare al stării sufleteşti, ci conturul uşor accidentat, prin spărturi mai pătrunzând ceva nelămurit încă”, dar care ne orientează „să recunoaştem poetica aplicată a structurii complexe – un contur al gândului, născând conturul altui gând” [1, p. 19]: „*Vă las să m-aşteptați din nou în primăvară*, / *Sosind pe muguri noi*, *îndrăgostit de țară*, / *C-am legănat în grai şi-am sfătuit cuminte* / *Copii ce vor găsi în mine un părinte*” (***Cu-ntâia frunză de toamnă***).

Aşadar, în contextul poetitizării, Ion Vatamanu îşi axează actul de creație pe trei repere: „*Mamă. Patrie. Dragoste… / Mai alese şi mai sfinte / Limba mea n-are cuvinte.*”), şi nu doar reieşind din tehnicile scrisului mesajul eu-lui conține o încărcătură novatoare, legată de realitatea trăită, de care autorul se întrepătrunde, lăsând loc pentru „un spațiu continuu al trăirii”: „*Nu supăra iubirea / Ce-n floare-a izbucnit, – / Nelămurită-i viața / În omul neiubit*” (***Cu-ntreagă iubirea***). Poemul revelatoriu, cu o imagine diferită de „canoanele încetățenite”, precum zborul diferit al păsării din noi îşi păstrează sacralitatea unică în tăcerea desăvârşită.

Sensibilitatea, această stare de permanentă provocare a emotivului şi în unitatea lui cu imaginarul, dar şi cu tendința de a descoperi noi configurații întru acceptul unor inovații estetice îi este caracteristică poetului I. Vatamanu de-a lungul întregii sale vieți: „*În convorbiri deşarte n-am îngropat cuvântul, / Ce voi n-ați auzit, a auzit pământul. / Cu presimțiri înalte, lumină peste nori/Eu mi-am întins gândirea şi sufletul în dor*” (***Înălțat în cântec***).

„*Cine iubeşte până la capăt, trăieşte mult*”, afirmă un dicton. Ion Vatamanu a fost omul care a iubit mult, a iubit până la refuz, cu sufletul plin de poezie, tot ce poate fi iubit, dar viața i-a fost ca un… fulger (*Astfel m-ai văzut vreodată? / Fulger, ce fulgeră miriştea! / În sufletul meu aceasta se-arată – / Eu mi-am văzut neliniştea…* (***Mi-am văzut neliniştea***)), de scurtă durată, care însă a lăsat amprenta minunii să dăinuiască în timp.

Accentuam anterior despre cele trei repere pe care se ține poezia dumisale – mamă, Patrie, dragoste, aceste trei noțiuni tăinuind, de fapt, tentația pentru multiplele doruri, inclusiv cele geografice legate de baştină, casa părintească, mamă, iubită…dar şi tentația pentru anumite viziuni, proprii omului de creație într-o societate în care se intuieşte în orice moment „căderea” sabiei lui Damocles pentru vina de a fi nevinovat. Dorul de liberă exprimare a opiniei era provocat la Ion Vatamanu de o strună a copilăriei care forma un câmp magnetic de tensiune înaltă cu sârma ghimpată a frontierei (*Locul pe care stau – râde, / Gardul are sârma si poartă, / Încearcă stâlpul şi-l gâdilă. / Numai el n-a râs niciodată* (***Stâlpul din poartă***)), ce trecea prin grădina casei părinteşti şi care rupea *o parte* dintr-un tot întreg, autorul pledând în ani pentru permanența deplinătății întru regăsirea acordurilor armonioase dintre suflet şi cuget.

Criticul M. Cimpoi va observa că poetul Ion Vatamanu şi-a desfăşurat activitatea sub acest semn – cel al refuzului frontierei, cel al protestului interior, manifestat în continuare prin paradigma dorului („*Oglindită prună în grădină, / De august creanga se-ndoaie, / Suferință simplă ca dorul, / Iubire de tine.*” (***De august***)), stare trăită într-o dimensiune reală a unei epoci a interdicțiilor, în care nici chiar cenzura nu a reuşit să stăvilească avalanşele surprinzătoare ale rodului imaginației omului nou de creație, acesta fiind convins că doar „arta este capabilă să ne ofere sentimente, pasiuni şi trăiri unice, pe care existența cotidiană nu le refuză” [2, p. 5].

Munca tainică niciodată nu-l istovește pe artist – fie poet, sculptor, pictor – când acesta savurează din spontaneitatea unei stări trăite (de moment) cu o perceptibilă doză de rezistență artistică în timp. Este complicat să găseşti un răspuns adecvat la întrebarea, care ar fi gradul de realizare a actului de creație pentru ca oamenii de talent să fie satisfăcuți de opera realizată. Or, în conceptul unor gânditori esteticieni, aceştia, în mare măsură „*sunt veşnic nemulțumiți de sine*”, expresie întâlnită

la L. Tolstoi, L. Blaga, M. Eminescu etc. Acest gând ne sugerează să ocupăm o poziție neîndoielnică față de talentul veritabil întru marcarea calităților literar-artistice din perspectiva hermeneuticii literare, aşa cum în general „restabilirea conexiunii dintre valorile trecutului şi înțelegerea lor din perspectiva prezentului se datorează, nu în ultimul rând, interpretării literare”, în cazul concret analizând poezia lui I. Vatamanu [3, p. 4].

Diversele motive plastice, mitul frunzei, tematici civice angajate, dorul de tara(*Plouă de parca apa n-ajunge / În râu, în țărână, în ochiul deschis – / Ca dragostea ploaia acasă mă duce / Cu gândul pe valuri si flori de cais* **(*Ploaie acasă*)**), toate având tangențe cu dorul infinit, ne oferă surprize dintre cele mai neaşteptate, prin care o lirică filozsofică „intelectualizată” trădează neliniştea, emoțiile de intensitate sporită. Or, locul dorurilor, al naşterii poeziei, este inima, care înseamnă, pentru poetul I. Vatamanu, trăirea poeziei scrise: „*Încearcă să adormi, – / îmi şoptesc cărțile pe raft, / mama la prag / şi luna asupra câmpiei. / – Cum să adorm lângă inima mea / fără de somn? / multe pe lume pot adormi, / numai inima nu, / numai nu inima…*”, iar, în cazuri concrete: „*Inima mea începe de la orizont… / Vă iubesc fericiților!*” **(„*Dimineața marului*”)**.

În dorurile sale geografice poetul I. Vatamanu caută şi ajunge la „*casa mea de acasă*”, o expresie a altui mare poet – D. Matcovschi. Aici o găseşte pe mama, cununată cu aşteptarea: „*Bate roua-n geam cu picătura ei – / Sunt ochii tăi, o, mamă, ochii tăi. / Ce veste mi-ai adus – de apă ori de lut, / Ori chipul aşteptării pe care l-ai născut?*” **(*O, mamă, ochii tăi*)**.

Dorul de iubită intensifică atmosfera de intimitate şi confesiune, stari exprimate prin dialoguri generatoare de caldură, de linişte sufletească („*Era o zi atât de-ngândurată! / Obosite / frunzele, / ca după o lungă petrecere, / Dormeau adânc, / Treceam pe o cărare / prin această-ngândurare. / Ai sarutat o frunză spunând: – / Ce vreme înălțată în faptă şi în gând… / Iubito, noi am aprins o lumină cu dragostea noastră pământului.*”) (***Îngândurarea cu frunza***)), dar (iarăşi!) nu în afara motivului frunzei, care pare a fi universul cu veşnicia sa: „*Când zăpada s-a scurs / Spre soarele de sus, / Două statui pe-o poiană / Stăteau înfrunzite… / Ceara din vine s-a topit, / Statuile în murmur de încredere / şi-au dezvelit verdele / timpului nostru de frunze: / – te iubesc copil din frunze – / te iubesc copilă din frunze. / Două statui păşind ritual / pe moi oglinzi de opal.*” (***Statui de frunze***).

Dorul de a crea la I. Vatamanu este indispensabil dinamismului interior, provocat de melodiile sufletului, în împletiri ale imaginilor asociative cu momente esențiale directe ale cunoaşterii rațional-informative, bazate pe iubirea pur omenească („*Eu n-am propuneri pentru toți / Ci dragoste – pentru fiecare.*” **(„*Viață de toate zilele*”)**), expresia lui determinând în acelaşi timp crezul poetic, mult mai profund decât nişte declarații senine: „*Nădăjduiesc, cunosc, mă zbucium şi visez…*” („*E un sfârşit de secol*”).

Îmbinarea armonioasă a literelor cu ştiințele reale evidențiază spiritul analitic sever al autorului, care denotă tendința permanentă spre reflectarea realității „prin viziuni poetice proaspete şi adânci”, bazate pe un spirit pragmatic al unui om de ştiință documentat. Poate din acest motiv cartea **„*De pe doua margini de război*”**, pe care cenzura din perioada totalitaristă le-a văzut „maluri”, a fost supusă unei critici aspre, titlul ei fiind calificat ca „parte

din umplutura de obiecte străine”? [4, p. 93]. Sau poate din dorul prea mare de a fi sincer cu sinele şi a atinge constient tematici tabu? – (*Ca-n această grădină ostatic* / *Mi-i jocul ce suflă amurg*, / *De parcă adună jăratic* / *Copilul aprins ca un rug*) Este o întrebare retorică pentru care există un singur răspuns: sub toate aspectele / fațetele dorului, poetul Ion Vatamanu a fost si rămâne unul dintre poeții „dezghețului hruşciovist”, un patriot, un om cu verticalitate, al reformărilor, al inovației şi al aspirației spre progres atât în plan ştiințific, cât şi cultural, deşi în evoluția sa scriitoriceasca nu este scutit de cenzura totalitaristă, în urma căreia a avut mult de suferit. Or, potrivit lui Nae Ionescu, „cultura propriu-zis nu se poate face decât acolo unde există un precipitat al confruntării ființei noastre spirituale cu realitatea. Şi numai atunci intri în domeniul culturii când mergi la formulare. Poți să trăieşti în viața spirituală, să valorifici existența, să te păstrezi în mijlocul acestei existențe, dar atâta vreme cât n-ai formulat, nu eşti încă în domeniul culturii” [5, p. 74].

Formula dialogului cu sinele şi cu măria sa Poezia este concis redata de criticul literar Ana Bantoş care va sublinia: „Poezia, dar şi proza publicistică a lui Ion Vatamanu «se explica» total în momentul când îi aplicăm grila: necesitatea vitală de a situa neamul în spațiul temeinic al culturii generatoare de unitate şi continuitate” [6, p. 150]. Or, el şi-a dorit acest lucru – de pe poziția înaltelor doruri ale omului de creație, ce i-au ținut sufletul în mreaja sa viața întreagă, dar şi prin prisma promovării valorilor democrației, fiind un tribun sonor auzit şi ascultat.

„Instrumentul creațiunii”, în opera lui Ion Vatamanu, rămâne metafora, această haină care, „la poeții cu vocația «analogiei universale» (Baudelaire), nu este numai un simplu procedeu, un simplu trop, ci, înainte de toate, este viziune, structură, mijloc de re-creare a universului poetic, principiu artistic al gândirii” [7, p. 111].

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cimpoi M. *Poetica novatoare a lui Ion Vataman* // Revista de lingvistică şi ştiință literară, 1997, nr. 4.
2. Mazilu Gh. *Reabilitarea calității artistice*. – Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989.
3. Fonari V. *Hermeneutica literară*: *Material didactic*. – Chişinău: CEP. U. S. M, 2007.
4. Hropotinschii A. *Sub zodia cenzurii* // Basarabia, 1994, nr. 6.
5. Ionescu N. *Curs de istorie a logicii*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1994.
6. Bantoş A. *Factorul cultură în scrierile lui Ion Vatamanu* // Limba română, Chişinău, 1998, nr. 1-2.
7. Dolgan M. *Lirica civică*: *aspecte ale poeticii*. // Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări. Coordonator şi redactor ştiințific: Mihail Dolgan. – Chişinău: Firma editorial-poligrafică Tipografia Centrală,1998.

SCHEMĂ ACTANȚIALĂ, STRUCTURĂ ACTANȚIALĂ ŞI ORGANIZAREA TEXTULUI

Aurelia HANGANU

(Academia de Ştiințe a Moldovei)

Înțeleasă ca descriere formalizată a personajelor unei scrieri (text literar), schema actanțială presupune o configurație de poziții comunicative şi funcționale care nu se pot identifica cu personajele unei opere literare.

Ideea schemei actanțiale a fost elaborată în lucrările lui Propp, Lewi-Straws, Jakobson, Sourieau, Tesniere, dar cea mai influențantă concepție aparține lui A. J. Greimas. În anul 1959, în *Elemente de sintaxă structurală* [1], a fost propusă o interpretare specială pentru noțiunea *actant* – o funcție sintactică generalizatoare – şi un *model funcțional* constând din trei actanți, necesari, după părerea autorului, pentru realizarea acțiunii narative: agent, pacient şi beneficiar.

Mai înainte de acesta, Etiene Sourieau, încă în anul 1950 publicase o carte, *Două sute de mii de situații dramatice*, în care, axându-se pe analiza dramaturgiei europene, a descris 6 funcții şi 5 metode de a le îmbina, lucru care dă cifra de 210141 de posibile situații dramatice diferite [2]. Cifra era atât de mare, încât nimeni dintre cercetătorii de peste hotare nu l-a luat în serios. Însă principiul de a identifica aceste şase funcții, în pofida ironiei pe care o provoca tendința lui Sourieau de a le reprezenta prin simboluri astrologice, a fost preluat de structuralişti, găsindu-şi dezvoltare în lucrările lor.

La Sourieau funcția reprezintă o interpretare abstractă a rolului dramatic, luată în afara oricărei legături cu caracteristicile ei. Respectiv, la fel de abstract este interpretată şi situația dramatică – drept un anume set de funcții interelaționate. Funcția de bază a oricărei acțiuni dramatice este „forța", „voința" sau „dorința", crede cercetătorul. Aceasta a fost numită „Leu" şi voința sau dorința lui pune în mişcare acțiunea. Pentru ca acțiunea să devină dramatică, e nevoie de o opoziție şi de aceea se introduce funcția lui „Marte" – oponent, adversar. Anume opoziția acestor două funcții şi reprezintă axa fiecărei piese. Apoi se introduc alte două funcții care trebuie să concretizeze orientarea acțiunii funcției de bază – dorința sau voința Leului: obiectul dorinței Leului (Leul vrea ceva sau pe cineva; acest cineva poate fi şi el însuşi) şi destinația acestei dorințe (Leul vrea aceasta pentru cineva sau ceva). Funcțiile respective sunt reprezentate prin Soare (binele dorit) şi Pământ (cel care primeşte binele). Ultimele două funcții sunt Cântarul (sau judecătorul, arbitrul) şi Luna (sau ajutorul; în plus de aceasta funcția Lunii este aptă să influențeze orice altă funcție şi să apară în combinație cu ea). Funcțiile se pot întruchipa în caractere dramatice, dar pot şi să nu se materializeze în chipul personajelor: de exemplu, binele dorit – Soarele –, spre care tinde Leul, poate fi orice: iubită, situație în societate sau chiar necesitatea de a rezolva o problemă complicată. La fel nu este obligatorie reprezentarea fiecărei funcții printr-un

personaj aparte, tot aşa cum nu este obligatorie nici prezenţa concomitentă a tuturor celor şase funcţii în aceeaşi piesă.

Greimas, experimentând influenţa lui Sourieau şi V. Propp (lucrarea acestuia „Morfologia basmului" [3] a servit şi continuă să servească drept izvor de inspiraţie pentru multe generaţii de structuralişti), a reinterpretat funcţiile lui Sourieau transformându-le în actanţi: eroul lui Propp devine la Greimas Subiect, personajul – Obiect, antagonistul şi falsul erou se transformă în Oponent. Cel mai important lucru însă e faptul că Greimas a propus propria schemă de actanţi [4]. Aceasta este alcătuită din şase actanţi şi se descifrează în felul următor: actantul este o clasă de noţiuni care uneşte roluri diferite într-o funcţie generalizatoare, de exemplu „asociat", „adversar". Totalitatea de manifestări ale actantului este numită acţiune. Subiectul este funcţia naraţiunii care întruneşte toate atributele eroului principal, care tinde să obţină obiectul dorit sau să-şi atingă scopul. Obiectul este funcţia naraţiunii reprezentând tot ceea ce poate fi obiectul dorinţei Subiectului, i. e. conceptul „scop" este inclus în clasa Obiectului. Ajutorul este clasa de personaje sau forţe personificate care vin în ajutorul subiectului sau care intră cu acesta în alianţă. Beneficiarul sau receptorul este actantul care experimentează îmbunătăţirea, cel care trage foloase din rezultatele activităţii subiectului naraţiunii. Adversarul sau antagonistul este unul dintre clasele mari de actanţi sau funcţii în naraţiune care uneşte toate personajele ori forţele personificate ce se opun Subiectului. Donatorul în schema lui Greimas, aplicabilă la mit, epos şi poveste, este actantul care stă deasupra acţiunii intervenind pentru a veni în ajutor subiectului; uneori Donatorul este numit Emiţător şi este identificat cu emiţătorul actului de comunicare, de exemplu, cu scriitorul care a alcătuit naraţiunea. Astfel, orice personaj poate fi considerat drept un mănunchi de funcţii diferenţiale şi, în funcţie de statutul situaţional, poate să unească funcţii diferite.

Această schemă este deja rezultatul transformării conceptelor iniţiale ale lui Greimas, or, subliniem, el o organizase doar pentru descrierea mitului, a eposului şi a poveştii şi abia mai târziu utilizarea acesteia a fost extinsă la orice fel de naraţiune.

În rezultatul suprapunerii schemei iniţiale a lui Greimas asupra schemei actului de comunicare a lui Jakobson – proces care a fost iniţiat de însuşi Greimas – Donatorul a început să fie interpretat drept Emiţător, iar Beneficiarul drept Adresant. Această oscilare şi reaccentuare a actanţilor a fost totdeauna strâns legată de nivelul de analiză structurală a naraţiunii, de facto fiind vorba de diferite niveluri ale conştiinţei umane sau chiar ale „mentalităţii" istorice. Orice text cultural este gândit ca şi o „bucată" materializată (verbalizată) a conştiinţei şi dat fiind că la baza tuturor textelor stă unul şi acelaşi principiu de organizare structurală (condiţionat de structura actanţială de profunzime a însăşi conştiinţei), atunci apare o perspectivă destul de „atrăgătoare" a contrapunerii directe, care încântă prin facilitatea amăgitoare a analizei de profunzime în cadrul unei organizări formale unice a tuturor legităţilor. Anticipând lucrurile, se cere menţionat faptul că indiferent de intenţiile subiective ale cercetătorului, care în consecinţă se transformă într-o intenţionalitate fundamentată din punct de vedere teoretic, o asemenea interpretare „operaţională", „funcţională", „de rol" a agentului acţiunii / actantului putea să reducă la net discuţiile referitoare la integritatea caracterului personajului şi să creeze o iluzie literară ori a absenţei

acestuia, ori, cel puțin, a neesențialității lui pentru analiza operei literare. Clar lucru, la nivelul miturilor şi al poveştilor, şi în general, al creațiilor folclorice, unde personajele se caracterizează prin trăsături stereotipice şi printr-o gamă strict limitată de acțiuni, o astfel de interpretare este foarte utilă. Dar atunci când vine vorba despre chipurile literare calitativ diferite, de exemplu, cele din romanul contemporan, încercările de analiză de acest gen nu oferă rezultate satisfăcătoare. Trebuie luat în calcul şi faptul că Greimas, în epoca „venerării" structurilor, în care erau văzute legitățile de profunzime, de bază ale micro- şi macrocosmosului, a început să introducă drept actanți matricea coordonatelor sociale, morale şi psihologice, înțelese în stilul neocantian de valori, care, în opinia lui, determină fie că intenționat, fie neintenționat, orientarea etică şi politică a omului şi psihologia lui comportamentală, şi, în consecință, în cazul concret al oricărei narațiuni analizate se reliefează contururile şi legitățile universului narat.

Se opinează că pentru aceasta, Greimas trebuia sa reducă mai întâi reprezentările contemporane despre lume până la structura statică a mitului, pentru ca apoi să aibă posibilitatea de a aplica asupra ei schema actanțială. Astfel modelul actanțial a obținut două dimensiuni: pe de o parte serveşte drept bază pentru „funcționarea sintactică a modelului cronologic al lui Propp", iar pe de alta, aceasta este fundamentul structurii de adâncime a mitului reprezentând „o schemă actanțială fundamentală". Greimas construieşte, în „Semantica structurală", două scheme actanțiale fundamentale: una clasică şi una marxistă, corespunzând ideologiei marxiste şi „burgheze". Pentru ideologia clasică el îşi reprezenta următorii actanți: subiectul – filosoful, obiectul – lumea, emițătorul – Dumnezeu, adresantul – umanitatea, opozantul – materia, ajutorul – spiritul. Pentru ideologia marxistă modelul arăta un pic diferit, presupunând actanții: subiectul – omul, obiectul – societatea fără clase, emițătorul – istoria, adresantul – umanitatea, opozantul – clasa burgheză, ajutorul – clasa muncitoare.

Interesant e că modelul actanțial al lui Greimas a avut o soartă destul de stranie. Pe de o parte, grație simpleții, inteligibilității şi lipsei de contradicție, în aparență (cerințele de bază ale oricărei ipoteze ştiințifice) şi grație autorității celor care i-au pus bazele, Propp şi Sourieau, cât şi din cauza apropierii cu schema de funcții a actului de comunicare a lui Jakobson, ea a obținut o largă răspândire printre structuralişti fiind general recunoscută. Pe de altă parte, orice aplicare a acesteia la o analiză literară mai mult sau mai puțin detaliată pune o serie de probleme, fiind nevoie de detalieri, de reformulări, excepții de asemenea natură că era pusă la îndoială însăşi ideea de a fi utilizat modelul ca atare. Mai târziu, datorită concretizării reprezentărilor despre actanți, modelul a fost dezmembrat în actanții propriu zişi şi funcțiile lor, în sensul îngust al noțiunii. În plus, actanții pot fi aranjați pe trei axe fiecare reprezentând o axă a descrierii:

1. Axa deziderabilității (dorința), presupune participarea subiectului şi a obiectului, acestea fiind unite printr-o relație de joncțiune (conjuncție sau disjuncție, în funcție de modul în care subiectul determină această relație).

2. Axa puterii este reprezentată de ajutor şi obiect: în acest sens ajutorul contribuie la stabilirea relației de conjuncție, în timp ce opozantul e prezent în cazul relației de disjuncție.

3. Axa transmiterii (sau axa cunoaşterii) îl presupune pe emițător şi pe destinatar, emițătorul este cel care cere stabilirea relație de conjuncție între

subiect şi obiect, destinatarul sau adresantul este cel pentru care această relație este realizată.

Mai există însă o interpretare a actanților, legată de cea descrisă supra: axată pe teoria lui Tesniere, formulată în aceeaşi perioadă şi, în fapt, servind drept bază de dezvoltare a schemei actanțiale, aceasta a fost dezvoltată, în aspect lingvistic, de către Ch. Fillmore (în lingvistica americană), ca apoi să fie aplicată la descrierea structurii unui enunț. Or, pornind de la ipoteza că verbul este partea de vorbire aptă de a descrie el însuşi o întreagă situație, se conturează capacitatea lui de a organizează în jurul său nu numai elementele complementare obligatorii sau facultative din punctul de vedere al propriei valențe semantice, dar şi pe cele care descriu participanții la realizarea acțiunii. Este vorba de fapt, despre o specializare, lingvistică, a termenului *actant*, inițiată încă de însuşi Tesniere. În prezent, categoria actantului este una dintre noțiunile fundamentale ale gramaticii şi semanticii moderne, iar problema de a defini şi a preciza conținutul acesteia rămâne actuală.

Componente nominale ale unei structuri semantice invariante, subiectul, obiectul, adresantul şi localizatorul cunosc manifestări particulare în limbă, generând diferențierea variantelor lexico-gramaticale ale unei *structuri actanțiale* – structură semantico-sintactică reprezentând modul de interacțiune al „complementelor" semantice în organizarea funcțională a grupurilor predicaționale.

Disocierea unui fragment în asemenea structuri semantice ar ilustra ideea pe care o exprimăm. Astfel, textul care urmează, excerptat din „Metamorfozele" lui Ovidius:

Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixere Chaos; rudis indigestaque moles,
nec quiquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum. (Metamorph., I.5-9)

poate fi disociat cel puțin în două moduri:

1. *Ante mare et terras et* [*omnia quod caelum tegit*]
unus **vultus** *erat toto* **naturae** *in* **orbe**,
[*?*] *dixere quem Chaos* + *moles rudis indigestaque*, *nec quiquam nisi pondus iners congestaque eodem semina rerum iunctarum non bene discordia*.

2. 1. *Ante mare et terras et* [*omnia quod caelum tegit*]
unus **vultus** *erat toto* **naturae** *in* **orbe**, + **moles** *rudis indigestaque*, *nec quiquam nisi* **pondus** *iners congestaque* [*?*] *eodem* **semina** *rerum iunctarum non bene discordia* - [*?*] *dixere quem Chaos*…

În funcție de felul în care sunt interpretate relațiile dintre unitățile lexicale ale respectivului fragment, şi traducerea / înțelegerea ideii exprimate va fi diferită: dacă în primul caz Chaosul ar putea fi interpretat drept chipul (singurul) pe care îl avea natura la începuturi (vultus naturae), caracterizat apoi prin particularitățile-i evidențiate de autor, atunci în cazul al doilea, Chaosul ar fi fost o îngrămădire (moles), o masă (pondus), nişte semințe / începuturi ale lucrurilor (semina rerum), care forma imaginea naturii de la începuturi. Interesantă este elipsa (credem, intenționată) a celui / celor care au creat cuvântul *Chaos* şi l-au

atribuit unei entități: *dixere*, verb la p. 3 plural, nu are un subiect în acest fragment şi lasă loc imaginației cititorului. De asemenea este lipsit de subiect participiul verbal *congesta*, aflat pe lângă subiectul *semina* – iarăşi este vorba de aceeaşi indeterminare, şi poate ignoranță voită a autorului, care îl face pe ascultător să decidă sau să-şi creeze propria poveste…

Bineînțeles, disocierii în structuri actanțiale se poate supune practic orice enunț cu un centru predicativ. La analiza lingvistică oricare asemenea model prezintă interes. Atunci însă când e vorba de texte scrise, în special de cele care îşi aşteaptă o descifrare şi o interpretare, identificarea structurilor actanțiale care stau la baza construcției respectivului text ar putea oferi adevărate prilejuri de descoperire a posibilităților creative ale omului în general şi ale limbii în particular.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Tesnière L. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris, – 1959.
2. Sourieau Et. *Les deux cent mille situations dramatiques*. – Paris, 1950.
3. Propp V. *Morfología basmului*. – Bucureşti, 1970.
4. Greimas Al. *Sémantique structurale*. – Paris, 1966.

VALORI ALE LIMBAJULUI ÎN POEZIA POSTMODERNĂ DIN BASARABIA

Viorica MOLEA

(Universitatea de Stat din Moldova)

Poezia, prin însăşi esenţa sa, a fost dintotdeauna zona de manifestare, de afirmare a limbii sub toate aspectele. Căutarea cuvântului, crearea de texte poetice este un travaliu permanent al celor care au ales să supună şi să valorifice latenţele limbii.

În dotarea unui creator de poezie sunt cuvinte, forme din întreg spectrul lingvistic, fapt ce descătuşează imaginaţia, dezrobeşte atitudini, eliberează talentul de convenţii, de tradiţii, asigurând, astfel, mişcarea către absolut.

În poezia tradiţionalistă, clasică şi în cea preclasică, limba era supusă unei cenzuri tacite, aşa încât nu orice cuvânt putea fi folosit în textul poetic.

Limbajul nepoetic (vulgar, obscen, violent) era exclus din poezia clasică, iar dacă şi apăreau elemente de acest gen erau extrem de rare.

Astfel s-a menţinut, secole de-a rândul, imaginea poeziei „neprihănite”, savuroase, care trebuia să trezească sentimente nobile, delicate, să cultive idei, atitudini pătrunse de sublim.

Acum atitudinea faţă de limbajul poetic s-a schimbat radical. Odată cu evoluţia pe toate planurile, tehnologic, în primul rând, s-a accelerat şi evoluţia în limbă, iar, cu aceasta, şi evoluţia în crearea imaginii poetice prin limbă.

Limbajul poetic transcende din cadrul coercitiv în planul liberalismului lingvistic, în care vechile rigori au fost înlocuite cu un lexic şi forme gramaticale extrem de permisive.

Bineînţeles, nu poţi stopa declanşarea unui proces (procesul liberalizării poeziei, a atitudinii poetice, în cazul nostru); poţi constata şi analiza doar tot ce ţine de revendicările acestuia. Altfel spus, se poate urmări şi reflecta asupra demersului lingvistic al noii dimensiuni poetice în literatură.

Secolul XX a marcat o nouă viziune a conceptului de poezie, concept în care se reflectă tendinţe mai vechi, suprarealiste, în primul rând, şi în care schimbarea s-a produs prin limbaj, căci temele, variind un pic, au rămas, în principal, aceleaşi.

Prin urmare, limbajul poetic actual este cel care a evoluat (sau a involuat) în funcţie de tendinţele ce s-au conturat în acest răstimp. Aproape că n-a rămas nimic din vechea poetică (la nivel de limbaj, de structură), dar se strecoară, totuşi, nu întotdeauna, un lirism al stării sau, poate, doar o descriere psihologică a stării.

Tendinţele actuale ale poeziei din Basarabia sunt, bineînţeles, „conectate” la cele parvenite din literatura universală. Posibilităţile noilor tehnologii fiind nelimitate, tinerii noştri poeţi sunt tentaţi să „împrumute” din inventarul poeziei

moderne din întreaga lume anumite elemente care ar diversifica, dar şi ar scandaliza mentalitatea oarecum patriarhală, tradiţionalistă, chiar nonconformistă a cititorului. De aici şi conflictul acerb dintre generaţiile de scriitori, conflict reflectat pe paginile unor ziare şi reviste precum „Literatura şi arta", „Contrafort", „Jurnal de Chişinău" ş. a

Câteva decenii de acum tinerii scriitori din Basarabia au aderat la postmodernism, curent nu tocmai agreat de cei care susțin şi mențin poezia clasică. Neacceptarea ține, în primul rînd, de limbaj, care, se ştie, este foarte permisiv.

În ultimul timp, cei mai tineri poeți au aderat la alte curente, ca fracturismul, neoexpresionismul, care, pe lângă limbajul liberalizat, adoptă şi o structură inedită, nefolosită până acum.

Credem că poezia este în drept să-şi aleagă formele, să adopte un limbaj în funcție de exigențele modelului urmat şi ale timpului, însă nu neapărat conform cu aşteptările gustului poetic prestabilit.

Limbajul poetic actual este împânzit cu elemente lexicale, forme gramaticale dintre cele mai neaşteptate, groteşti, aşa încât să vorbeşti despre un anumit tip de limbaj, în aceste condiții, este pur şi simplu imposibil.

O funcție primordială a limbajului în poezia tânără din Basarabia este cea de ostentație, de epatare, de consternare prin incongruența termenilor şi a formelor, prin veleitățile de fond ale poeziei. De fapt, acestea sunt nişte trăsături, semne proprii tinereții, care neagă, răstoarnă modelele existente de la care au pornit şi propune ceva cu totul deosebit de acestea, netradițional, neîncadrat în tiparele cunoscute.

Astfel, o bună parte a nonconformismului poetic ține de utilizarea unui lexic neomogen, din registre stilistice diferite, un lexic marcat de epoca în care trăim; acesta poate fi dur, violent, obscen, trivial, dar şi sentimental, fervent, uşor atins de lirism.

„Corpul meu lin – lin – lin
şi simetric
curge într-un *suflet geometric*"
(Teo Chiriac, *Salonul 33*, Ch.1989, p. 14)

„…de când te aştept
bărbatule arbore
eu
verde femeie"
(să îmi desenezi pe *un foton*
recalcitrant
O primăvară mai inspirată decât aceea"
(S. Caloianu, *Niciodată pe nume*, Ch. Arc, 2005, p. 46)

Sau

„…grăbeşte-te
Îmi *falimentează fabrica de lacrimi*
râurile nu îmi mai sunt navigabile"
(S. Caloianu, *Niciodată pe nume*, Ch. Arc, 2005, p. 46)

Inserția judicioasă a unor cuvinte din limbaje nepoetice, cum ar fi cel ştiințific, oficial-administrativ, social–politic, comercial într-un text de factură lirică, pretins sentimentală, deschide o stare de spirit anume: de emoție şi ironie, decupând un sarcasm amărui, protector pentru eul liric.

Interferența limbajelor presupune un amalgam de conotații, menit să intensifice sau să provoace receptarea stilistică.

„El arde, de trăieşte, radiază
Sau plânge
În hohote de se zguduie
Dar nu ştie nimeni,
căci *nu-şi exteriorizează*
emoțiile sale nucleice
cu excepția unor umbre…”
(E. Vizir, *Fantezii încremenite*, Ch., 2007, p. 8-9)

Alăturarea cuvintelor *exteriorizează*, „*nucleice*” şi „*emoțiile*” dă senzația unui disconfort psihologic complex ce trădează o ironie fină.

O serie de alte îmbinări de acest gen („…cuvintele ce *sărută virginal*” (Teo Chiriac „*Baie adecvată*”) (E. Vizir); „eu *nu accentuez fericirea*” (Hose Pablo); „*visul nu exclude realitatea*” (E. Vizir) confirmă ideea de amestec pentru a produce senzația de nonsens, nonvaloare a unor idei puse în circulație de oameni, impresia hazardului universal.

Tot cu referire la vocabular ținem să reflectăm asupra unui segment foarte solicitat de poeții cei mai tineri, şi anume asupra lexicului violent, trivial, obscen, a cărui funcție este de a contraria, a scandaliza decența, bunul simt al cititorului şi a obține, astfel, efectul de explozie a percepției etice şi artistice, canalizând atenția pe revoltă şi neacceptare a unor aspecte ale vieții.

Exemple elocvente în acest sens sunt multe:

„…vin doar ca *să urlu* la tine :
De ce priveşti ca *o vită*? Ce-i
cu tine?
Vrei să mori? vrei *să zdohneşti*
dracului
ia-ți fată viața în mâini spală-te caută-ți o slujbă
găseşte *un dobitoc* ca tine şi mărită-te cu el ce *naiba*”
(Daria Vlas, *Contrafort*, iunie, 2007, p. 13)

„o civilizație *vomată* de
gura peşterii (sic!)
în frunte cu făclierul Socrate”
(Teo Chiriac, *Salonul 33*, p. 32)

„Suntem *trei scârboşi*
Ca inşii
De pe *sticla de votcă*
călare
pe talgere de ceară”
(Iurie Burlacu, *Tâlharul de vise*, p. 5)

În poezia românească, T. Arghezi a fost cel care a depăşit tiparul poetic, folosind un limbaj care „nu seamănă aproape cu nimic din ce s-a scris până la el”, cum observa Ghib Ivănescu. „Poetul lărgeşte considerabil, relevă savantul, sfera mijloacelor de expresie lexicală pînă dincolo de tot ce se considera că aparține poeziei de până atunci.”[1]

În acelaşi studiu, „Poetica sfărâmării vechilor canoane”, Ştefan Munteanu îl citează pe Vl. Streinul, care afirma că „T. Arghezi … a dat limbajului poetic, ca şi celui în general literar, o vigoare necunoscută prin anexarea zonei de cuvinte situată la subsolul dicționarului, realizînd astfel o poezie realistă până la demonism”.[2]

Ei bine, vocabularul folosit de tânăra generație de scriitori basarabeni îl depăşeşte pe cel al lui T. Arghezi prin excesul şi zelul cu care îl adoptă în scrierile lor. Doar că poezia acestora nu are statura poeziei lui Arghezi, care a ştiut să dozeze „alimentarea” textelor cu un asemenea lexic.

„Printre vechi sisteme şi labirinturi sparte printre
țesuturi cavități şi vene putrezite”
Devenind un fel de slăbiciune feroce şi surâzătoare un
„soi de *vierme sacru* şi *pervers*”.
(Teo Chiriac, *Portret de grup*, p. 121)

„Iar tu să te apropii
de trupul meu aruncat
şi să-mi strângi
bucățile de creier
în băsmăluța ta parfumată”
(Hose Pablo, *Contrafort studențesc*, nr. 7-8, 2006, p. 3)

Naturalismul lexicului din poezia tinerilor şochează, „violentează sensibilitatea cititorului” (Şt. Munteanu,) aşa încât sau este respinsă de cei care nu concep ferocitatea şi trivialitatea din poezie sau, dezgustați, în revoltă, încearcă să-i pătrundă semnificațiile.

În acest gen de poezii, urâtul ia locul frumuseții şi am putea parafraza un aforism al lui L. Blaga: urîtul nu e, în primul rând urât, ci urâtul uşor atins de frumusețe. Care ar fi valoarea acestui limbaj şi oare poate fi numită valoare în sensul pe care îl cunoaşte omenirea de veacuri. Oroarea, dezgustul, revolta să fie sentimentele care ar induce ideea de luptă cu răul, cu abjectul din noi şi din lume? O fi şi asta o modalitate. Una din mai multe.

---

[1] Ghib Ivănescu Apud : Ştefan Munteanu, Limba română artistică, B., 1981, p. 194.

[2] Vl. Streinul Apud: Ştefan Munteanu, Limba română artistică B.1981, p. 195.

O altă particularitate a tinerei poezii este utilizarea xenismelor, a împrumuturilor (din engleză, în primul rând, care ține, mai mult, de limbajul tinerilor, al adolescenților); un vocabular „la modă”, tribut plătit timpurilor noi . Acesta apare deseori în titluri, dar şi în țesătura poeziei (titluri: „*wow*”, „*eventual un flach bach*”, „avem *room service*”, „*treaking cold*”, „*The Journall of An Author*”, „*bouche a bouche*”, „*sans obligations*” etc.). Este vorba şi de limbajul aşa – zis tehnologic, care îşi lărgeşte tot mai mult terenul, aşa încât ar putea ajunge pe primul loc în toate tipurile de limbaje.

„Alzee
Eu sunt nicăieri pe *google*
Iar tu eşti *everywhere*
Super super”
(Hose Pablo, *Căpşune în inima mea*, Ch. 2007, p. 29)

Sau

„Timpul meu nu a sosit
Însă mi-am schimbat parola de club
de hiper de *poezie. ro*
De *mail*” …
(Hose Pablo, *Căpşune în inima mea*, Ch. 2007, p. 49)

sau

„de fiecare dată
de când încerc
ca şi cum aş suprapune
soundtrack de la un film
peste altul. n-are nici o legătură
am spus şi am cerut o cafea”.
(Alex Cosmescu, *Contrafort, septembrie*, 2007, nr. 9 p. 21)

Diversificarea şi specializarea îngustă sunt atributele timpului nostru, produse în urma evoluției tot mai grăbite şi mai protuberante. Fenomenul diversificării intense, dar şi al precarității lucrurilor se resimte şi în poezia actuală, care deviază de la tradiționalismul poetic pentru efecte de suprafață, concentrate mai mult pe structură, pe limbaj decât pe fond.

Încadrarea, în textul poetic, a unor expresii, propoziții şi chiar a unor fraze întregi într-o limbă străină ar releva şi semnul globalismului, tot mai pertinent în ultima vreme.

„*… sans obligations de notre part*
pagamento a 30 jorni data fattura
thank you
Forthe interest you have
Shown in our
Company”
(S. Caloianu, *Niciodată pe nume*, Ch, 2005, p. 17)

Evident, asemenea modele de poezie nu sunt supuse niciunui registru literar cunoscut, aşa încât ne întrebăm cu o doză de eclectism: au acestea un rost, o valoare în receptarea poeziei. Probabil , doar ca să descrie o realitate, să etaleze nişte tendinţe în limbă şi, poate, cu intenţia de a persifla aceste realităţi.

Lexicul neologic este, iarăşi, folosit cu prisosinţă de către poeţii tineri în speranţa, credem, să dea textului eleganţă, rafinament, să-i acorde un aer savant şi, în opinia poeţilor, mai multă pondere ideilor relevate.

„… scândura creşte surd desfăcându - se din cuie
grimase căzute ca fardul de pe
anguloşii pomeţi pluteau
silenţioase prin ceaţă *ideaţia*
fumega …”
(Gh. Nicu, *Portret de grup*, Ch., 1995, p. 217)

„… ai ascultat azi, marţi, zice sec
O cantată *profană* de Scarlatti
taie în faşă replica *exegetului bigot*…”
(V. Gîrneţ, *Portret de grup*, Ch., 1995, p. 131)

Excesul de neologisme împovărează poezia, face impresia unui text forţat, preţios, care, dimpotrivă, îi diminuează eleganţa; pe alocuri, însă, succesul poeziei este determinat tocmai de inserţia unor neologisme judicios selectate.

Pe de altă parte, încadrarea unor cuvinte comune, familiare, cu marca „popular” în „ţesutul” poeziei, adeseori în contrast cu unele mai puţin familiare, dacă nu chiar noi, produce relevanţă, sensibilizează spiritul:

„Moartea *pupă* frunţile *socratice*
deci *funia se apropie de par*”
(Teo Chiriac, *Salonul 33*, 1989, p. 58)

„căci frumosul lui chip
evaporat parcă
îmi *scormoneşte* încheieturile prin absenţa sa …”
(Hose Pablo, *Contrafort*, nr. 7-8, 2006, p. 3)

„… *şi ăştia blestema – i-aş*
nenorociţii ce sunt
mă fac să râd împreună cu dânşii… dar eu vreau să plâng”
(Iu. Burlacu, *Tâlharul de vise*, Ch; 2003, p. 13)

Expresivitatea unor frazeologisme ingenios împletite cu textul poetic acordă mesajului fineţe, pregnanţă:

„… Un *chibrit* mai stă pe gânduri*: să-şi aprindă paie-n cap*
sacrificându-se”
ori *să dea foc* acestui poem?!
(Teo Chiriac, *Salonul 33*, Ch. 1989, p. 20)

„precum păsărilor li se face poftă
şi ciugulesc *din paşti în paşti coji de ouă roşii*”
(Teo Chiriac, *Salonul 33*, Ch. 1989, p. 44)

Jocurile de cuvinte create în aceste versuri sunt modele de poezie a spiritului, care ne delectează prin profunzimea conţinutului relevat de formă.

O particularitate destul de pronunţată în poezia tânără este şi inserţia unor fragmente din texte consacrate, a intertextului cu valoare de aluzie sau de expresie a unor idei, atitudini, accepţii.

„… *de trei zile-ncoace* copacul interceptează o convorbire
telefonică
discretă între *Scylla şi*
Caribda”
(Teo Chiriac, *Salonul 33*, Ch. 1989, p. 73)

„… plouă aha a mai trecut un
episod cu noi
dintr-un film indian
cu nişte elefanţi absurzi cât
nişte *veacuri de singurătate*”
(S. Caloianu, *Niciodată pe nume*, Ch., 2005, p. 25)

Abaterea de la normă cu valoare stilistică este un procedeu mai vechi în limbajul poetic, aşa încât tinerii poeţi îl preferă în mod deosebit pe toate planurile.

Abaterea de la norma punctuaţională este cvasigenerală în poezia tânără şi se crede că ar fi un avantaj în receptarea acesteia: rigorile punctuaţionale încorsetează imaginaţia, libertatea de percepţie a gândului, a fondului poetic, iar absenţa lor îi permite cititorului să stăpânească imensitatea interpretărilor, fluxul de imagini poetice şi să le dea contur propriu. Totuşi, de multe ori, lipsa totală a semnelor de punctuaţie face dificil contactul cu ceea ce se numeşte eul poetic, transcenderea în lumea poetică.

Abaterea de la normă presupune şi nerespectarea, cu un anumit scop, a unor reguli gramaticale, norme lexicale, sintactice etc. De exemplu, adesea poeţii ortografiază greşit unele cuvinte (scrierea împreună, mai ales), iarăşi cu anumite intenţii artistice; *cuisaispunteiubesc* (titlu) sau *boalagatman* Vlad Gatman (Contrafort) *multămultă*,_*strânsstrâns* (Alex Cosmescu, Contrafort, nr. 6, iunie, 2007, p. 13 p. 2).

Alte invenţii lexicale denotă încercarea de a depăşi cadrul obişnuit, banal al unor convenţii chiar şi în limbă, accentuând dezacordul cu tot ce este perimat, anchilozat, anodin („un fel de răspuns la *neîntrebări*_(S. Caloianu, p. 72)”).

Fără alegere *orideunde* şi *oridelacine* (A. Ţurcanu, Literatura din Basarabia, s. XX, Ch., 2004, p.212);

Mulţimea *anti-cuvintelor* (Teo Chiriac, Salonul 33, p. 55);

Muntele mişcător şi *vulturat* (Teo Chiriac, p. 32);

Nevisatule am învăţat să te visez cu ochii deschişi (S. Caloianu, p. 42);

Visul se preface că doarme *verde crocodilic* (S. Caloianu, p. 23).

Toate aceste invenții, ocazionalisme, cum le numește cercetătorul Ion Melniciuc, înnoiesc modalitatea de expresie, asigurând adesea o doză de originalitate a formei, care provoacă, la rândul ei, senzații inedite, gust estetic, expresivitate.

Forme verbale neordinare precum sunt cele create în exemplele de mai jos:

(„mâine posibil *să primăvară*" (S. Caloianu, p. 69)

„te văd, te aud, *te lacrimă*"; (S. Caloianu, p. 69)

„…cosmosul tău elogiat de zei *să mă întâmple*

şi pe mine" (S. Caloianu, p. 37)

„*îmi este noapte* de tine" (S. Caloianu, p. 12, ş. a)

sunt creații poetice notabile, care intensifică percepția artistică, fiind de o relevanță aparte.

Mai există un aspect nou, neîntîlnit în poezia tradițională, în abordarea poetică a tinerilor. Este vorba de utilizarea numeralului, a cifrelor exacte, rigide, care, s-ar părea, nu au nimic comun cu poezia. Totuşi, acestea apar şi destul de des:

Titlu: *050207* (Andrei Gamarț, Contrafort, p. 11)

Titlu: *6+5*/ Corina Ajder, Contrafort, p. 62)

„… stau pe acoperiş în China. Am un *model G/525*/ precizia *1 cm la 900m*

Sunt killer

Această puşcă este caldă."

(Hose Pablo, Contrafort, p. 15)

Sau:

„… acesta e numai pământul natal aruncat cu lopata,

Peste trupul tău de *1 m 79 cm* lungime."

(Constantin Olteanu, Portret de grup, p. 188)

Exactitatea, precizia specifică limbajului matematic, economic, în poezie, adânceşte nişte semnificații, pătrunde subtil în sfera decodificării stilistice şi , în unele cazuri, produce valori poetice. Însă, se întâmplă, din păcate, ca cifrele să apară în textul poetic aşa, fără să conțină un subtext, o valoare, doar pentru a frapa sau a copia nişte modele:

Foarte multe aspecte ale poeziei tinere rămân neelucidate, căci sunt încă destule valori şi elemente care merită a fi cercetate. E nevoie, bineînțeles de un studiu mai amplu, un studiu care să cuprindă evoluția (sau involuția?) limbajului poetic din ultimele decenii şi care ne-ar permite să observăm încotro se îndreaptă poezia modernă în general şi ce şanse de supraviețuire are.

CONSTRUCȚIA ICONULUI MEDIATIC PRIN STRATEGII DE MIX

Aida TODI
(Universitatea „Ovidius" din Constanța)

Ana Maria MUNTEANU
(Universitatea „Ovidius" din Constanța)

Florentina RÂPEANU
(SNSPA din Bucureşti)

Oana Diana MUŞAT
(Universitatea „Ovidius" din Constanța)

ABSTRACT

The icon is a product of the media culture, organized according to the principle of the mass production, a multiple identity in several existential aspects: image, information, myth and mythology; it has a powerful status granted by the "tyranny" of the brand impregnated with the types of stories which the consumers can valorise in the construction of their identity. It is a multifaceted self, a syncretic actor, both an enunciator and a recipient of its own discourse. It is a strategy, a body of transactions interpreted systematically, for the interlocutors to be lured into its game and to allow it to play other parts as well to win the targeted transactions. It is the image, or rather its main elements, the most salient aspects. It is a combination of characteristics communicated through a name or a symbol which influences the perception of the audience, a promise of satisfaction. I researched this multidimensional phenomenon in three directions: the quantity of messages put forward – the logics of the flow, the topics and the syntax through which the identity and visibility are assigned throughout flows of information disseminated by various channels – the mix strategy, with a view to orchestrating the "arguments" – texts and images – and creating a communication-world. Taking into account these aspects, the iconic power may be reconsidered as a "paradigmatic institution" of show business, a cultural capital.

Informația, în calitatea ei de sens a ceva – un discurs, un text, o imagine, o conduită oferită către ceva – există numai prin contextualizarea ei pentru actori [1, p. 27]. Everett Rogers propune o definiție a comunicării ca fiind o „*convergență*", un proces ai cărui participanți creează şi împart informație pentru a ajunge la o înțelegere reciprocă [2, p. 122]. Puterea sistemului de comunicare amplificată de afaceri şi tehnologie manifestă o convergență de la global spre local printr-o presiune în creştere asupra distanțelor şi cadrelor vieții cotidiene. Jean Baudrillard crede că „televiziunea şi media au ieşit de mult din spațiul lor mediatic pentru a asedia viața reală din interior… Că e teleprezență, psihodramă televizuală în direct sau difuzare rapidă a infomației pe toate ecranele, este întotdeauna

aceeaşi mişcare de scurtcircuitare a vieții reale. Nu mai suntem spectatori, ci actori ai spectacolului din ce în ce mai prezenți în derularea lui" [3, p. 17-18]. Neoteleviziunea a înglobat realul într-o dramaturgie în care actorul se găseşte nu doar în fața ecranului, ci şi pe ecran, în care el este totodată telespectatorul şi dublul său. Trăim în centrul a ceea ce Ignacio Ramonet a numit „presa de pubelă" presa de scandal de tip *people* [4, p. 29]. Mass media a devenit un loc de creare a culturii populare, căreia i se potriveşte global definiția dată de Peter Brook melodramei „*un sistem de semnificare*" – „a sense making system" [5, p. 97]. Dar un „sistem" de flux, fără istorie, este un sistem fără „marginile" care ne permit orientarea între real şi imaginar. Aşadar ne situăm în centrul „sistemului" culturii populare şi în egală măsură *la periferia* semnificației. Aşadar, nicăieri şi pretutindeni. Tehnologia acționează ca un agent al fragmentării imaginilor. În acest sens, o serie de studii de la teoriile critice, prin atitudinile lui Adorno şi Horkheimer față de procesul decadenței – generat de o formă hegemonică prin care este suprimat accesul majorității la bunurile culturale şi pînă la Jacques Ellul [6] – atrag atenția asupra diluării conținutului şi legăturii simbolice. Pentru că avem tendința de a nega validitatea propriei noastre preferințe față de formele culturii populare, Michael O'Shaughnessy consideră cultura populară – şi mai ales televiziunea – *medii contradictorii*. Aceste opinii contradictorii asupra divertismentului îşi au originea în secolul al XVII-lea, în ideile lui Pascal şi Montaigne, care considerau divertismentul facil, hedonistic, opus naturii serioase, orientate cognitiv, a unei culturi superioare [7, p. 131]. „Identificările aparțin imaginarului. Sînt eforturi fantasmatice de aliniere, loialitate, ambiguitate şi coabitare transcorporală, sedimentări ale lui «noi», structurări *prezente* ale alterității în formularea eului" [8]. În condițiile prezente, acest „noi", departe de a fi sigur, devine ca şi mediul transparent imaginar, inconsistent, pulsional ca şi societatea de spectacol, pentru care iconul reprezintă figura-cheie a instituirilor mimetice.

Triada cultură, informație, comunicare

Patrice Flichy a remarcat, în *Les industries de l'imaginaire*, că este indispensabil să se distingă între cultura de flux şi mărfurile culturale. Produsele din acest domeniu pot fi caracterizate prin *continuitatea şi amplitudinea difuzării*, ceea ce înseamnă că în fiecare zi noi produse iau locul celor de ieri, perimate. Al doilea element specific acestui domeniu este că se regăseşte la intersecția cîmpului culturii cu cel al informației [9]. Miège defineşte raportul de informație *drept consensual*, „comunicarea nu se opune informației, ci o prelungeşte" [10, p. 101]. Comunicarea este concepută ca o activitate simbolică, teatralizează în permanență schimburile de semne [11, p. 15]. E. Fulchignoni distinge mai multe dimensiuni ale imaginii: 1. ilustrativă, de exemplu concret, *model*, ilustrare tipică sau simbolică folosită în cursul unei raționalizări generalizante, este sensul cel mai apropiat de concept – *eikon*; 2. elemente de *limbaj* artistic, metafore, simboluri, expresii concrete; 3. fenomen fiziologic de *persistență senzorială*, imaginile pe retină; 4. *imagini intuitive intermediare* între imagine şi percepție [12, p. 98].

În cultura pop contemporană imaginea este motorul principal al reprezentării care generează semnificații ce au la bază simboluri şi mituri arhaice transmise prin ritualizări jurnalistice. Sunt teatralizări duale ale masculinității, feminității, sexualității, stilului şi modei, modelînd în permanență granițele dintre cultura serioasă (a elitelor) şi cultura de masă. Imaginea reprezintă un

senzor al culturii pop, ilustrează caracterul ei imediat, o reacție la ierarhiile culturii mari şi un mijloc de resemantizare a iconografiilor comerciale, filmice, televizuale. Resemantizarea este un proces de redefinire a unei figuri centrale *prin fluxul de imagini şi informații noi* şi a fost posibilă, fiindcă „aceste reprezentări iconografice prin succesul lor, nu mai erau itemi ai consumului cotidian, ci artefacte *sanctificate*, *centre ale discursului artistic*" care au generat o nouă tipologie a imaginii, imaginea mediată. Constructele sînt rezultate ale *procesării imaginilor reale resemnificate* ca obiecte estetice, iar recurența lor în practicile de consum a determinat o alunecare prin cultura urbană spre o societate a spectacolului. „În fața televizorului, a calculatorului, a radioului, printre albume şi reviste, ego-ul alunecă în construirea unei imagini, a unui stil, a unei serii de gesturi teatrale" [13]. Imaginea nu este un punct comun între real şi imaginar, ci *actul care instituie* simultan realul şi imaginarul [13]. Acest aspect, consolidat de reversibilitatea oricînd posibilă între cele două regimuri existențiale, a fost sesizată de Adorno: „dacă realul devine imagine, atunci inversul devine valabil: imaginile devin realitate nemijlocită" [14]. Procesul estetic este stopat, nu se mai ajunge la o conştiință estetică (un estetic redus, slăbit pe seama întăririi multisenzoriale – sinestezicului), cultura rămîne captivă în imaginile iconografiei comerciale prin eficacitatea conectării indiciale. În societatea mediată imaginea devine sursa identității realizate prin mijloace specifice culturii media prin care indivizii au oportunitatea să îşi creeze propriile identități şi să traverseze crizele de identitate prin schimbarea îmbrăcăminții, a înfățișării, a imaginii. În acest fel, reteatralizările sinelui pot *inversa* „procesele sociale reale care dau forma identificării determinată de structura socială". În teoriile postmoderne, „mass media este văzută ca un centru al identității şi de *fragmentare a subiectului*". Identitatea este o construcție „ce poate fi în permanență transformată, rafinată, *acordată*" [15], dar în acest proces semnele distinctive social sînt reprezentate de marcajele industriilor prin care identitatea devine recognoscibilă ca stil de comunicare şi consum cultural, avînd o *valoare-reper* [3, p. 22]. Consumul este în acelaşi timp legat de utilitate şi de cultură „ca act organizat de manipulare a simbolurilor". Odată ce bunurile intră într-un *sistem de schimb*, ele intră într-un sistem de diferențe, de semnificații şi valori distinctive care stau la baza poziției lor nu numai într-o ierarhie a valorilor, ci şi, din ce în ce mai mult, într-o societate construită în jurul lor şi prin consum, la baza unei *clasificări a consumatorilor şi proprietarilor*, *a gusturilor şi a stilurilor*. Iar aceste semnificații publice trebuie să fie *evidente* pentru a avea o greutate şi importanță şi pentru ca prin concretizarea lor să se exercite o anumită putere. Această calitate a imaginii de a conferi o *putere referențială*, şi, prin aceasta, de a identifica receptorul cu agentul, identificarea fiind definită, comunicativ, ca „sentiment al identității" sau „dorință de unificare" [16] o fac atît de eficientă în managementul impresiei, al expresivității într-o serie de practici specifice dramaturgiei sociale – interacțiuni focalizate, *front*, *appearence*, *protective practices*, *defensive practices* [17, p. 43]. Este, de asemenea, important de clarificat care sînt etapele pe care le parcurge o imagine pentru a deveni imaginea starului, a iconului mediatic, o figură investită cu „putere legitimă"; noțiunea de legitimitate implică un cod sau un standard acceptat de indivizi, în virtutea căruia agentul extern îşi poate exercita puterea, respectiv îi este recunoscută puterea simbolică. Puterea este *ceea ce se vede*, *ceea ce se arată ceea ce se manifestă şi îşi găseşte principiul forței chiar în mişcarea* pe care o desfăşoară [18, p. 121] Armand Mattelard vorbeşte despre o realitate

care se unifică şi se *fragmentează* într-o societate cu elemente extraordinar de înlănţuite. Sistemul tehnic nu antrenează niciun conţinut, nu suscită niciun sens: el este totuşi determinant, căci dă forma unificată a comportamentelor şi a structurilor. Gradul de neutralitate a acestuia dă naştere unei *aboliri a distincţiei dintre subiect şi obiect*. Conceptualizând eterogenitatea fenomenelor de comunicare, Lucien Sfez sugerează deplasarea discursului analitic către noţiunea de metaforă, ca element care motivează primatul subiectului, care rămîne liber faţă de tehnică. Maşina este văzută drept instrument al unei acţiuni. Reprezentarea face apel la un reprezentant şi le leagă printr-un mediator, întors, pe de o parte, către lumea obiectivă, iar de cealaltă parte, către semnul pe care îl garantează [19, p. 127]. *În urma acestui schimb de semnificaţii*, *ambele medii se încarcă cu puteri considerabile.* Conform teoriei sale, receptorul mesajului va înregistra doar realitatea transportată prin canal, în timp ce mediatorul are puterea de a garanta legătura între cele două lumi, a referentului şi a semnificantului. Apropierea de cotidian prin muzică, prin sport sau cinema permite o cuprindere a spaţiului ca rezultat al unor activităţi desfăşurate conform modelului clusterului (o arhitectură paralelă, în cadrul căreia pot fi generate interprocesări, multiprocesări, interacţiune, inclusivitate, permutări între *inside* şi *outside* (analogia cu Internetul – „mama tuturor «computer clusters», uniunea resurselor care *se întâmplă* să fie conectate la un moment dat)". Gene Amdahl [20, p. 483-485.] a considerat clusterizarea *un mod de procesare paralelă*, o punere în legătură a unor resurse în ceea ce s-a numit „packet switching networks", inventat în 1962 de Rand Corporation. Un „packet switched networks" este o paradigmă în uz pentru toate tipurile de reţele, în care au loc *secvenţe de comunicare între un „procesor" şi cadre* (*frames*) *altfel deconectate* (*Wikipedia*).

Reţeaua se compune din indivizi conectaţi unii cu alţii, iar fluxurile de comunicare sînt organizate. În lucrarea „Societatea cucerită de comunicare", Bernard Miege stabileşte configuraţiile termenului de *reţea* în contextul apariţiei tehnicilor de informare şi comunicare (T.I.C.), ce se caracterizează prin interactivitate, includere în reţea şi convergenţa audiovizualului, a telecomunicaţiilor şi a informaticii. „*Reţelele sînt la origine ansambluri deloc uşor de definit*: aceste ansambluri iau uneori forma unor întreprinderi media, cît şi ca mijloace de comunicare (reţelele de videotext sau chiar reţelele de cablu perfecţionate care facilitează accesul la mass media. O reţea este un set de noduri interconectate, un nod este punctul în care o curbă se intersectează cu ea însăşi". Potrivit lui Manuel Castells, reţelele sînt structuri deschise, care au capacitatea de a se extinde fără limite, integrînd noi noduri atîta timp cît pot să comunice cu reţeaua, în special dacă împărtăşesc aceleaşi noduri de comunicare. Reţelele trasează „sisteme cu geometrie variabilă şi geografic dematerializată". Chiar dacă puterea nu mai are ca poli de concentrare instituţiile (statul), organizaţiile (întreprinderile capitaliste) sau instanţele de control simbolic (biserica, mass media), ea continuă să subziste în reţelele mondiale ale capitalului, informaţiei şi imaginii [18, p. 107]. Iconul mediatic se dezvoltă ca o reţea. Cu cît fluxurile de informaţii se amplifică şi devin recurente, iconurile mediatice devin *noduri* (*în reacţii de tip spontan şi autocatalitic*) *care intersectează alte noduri*, pentru care economia de flux editorial oferă o masă critică de informaţii, imagini şi modele de expresivitate şi interacţiune organizate conform patternului analizat anterior.

Analogia acestor forme culturale cu „energia vieții” duce la înțelegerea rețelei prin prisma interconectării şi a nodurilor, valoarea informației fiind secundară față de condiția ca forma iconică să mențină aparența unui mediu de tip *Lebenswelt*, să stocheze şi să multiplice informație mimetică în comportamente „superconformiste” fără a contrazice aparențele de spontaneitate creatoare, de libertate neîngrădită care le fac atît de eficiente în plan psihologic. Acesta pare a fi sensul pierderii unor valori fundamentale precum raționalitatea, responsabilitatea, morala, dislocate de iraționalitate, ludic, divertisment, absența standardelor etice [21, p. 115].

În *Milles Plateaux*, Gilles Deleuse şi Felix Guattari [22] propun o reinterpretare a conceptului de rețea prin intermediul celei de platou. Platoul reprezintă un cîmp non-climatic. În mod similar, cei doi cercetători stabilesc diferențele dintre *rețelele ierarhizate* (*arborescente*) şi cele *rizomatice* (*reticulare*), lipsite de organizare fixă. Principala caracteristică a rizomului este universalitatea legăturilor pe care le creează. Rizomul nu este compus dintr-o sumă de unități, ci din dimensiuni sau direcții de mişcare, nu are nici început, nici sfîrşit. Cu toate acestea deține un punct central de la care se dezvoltă şi se ramifică. Spre deosebire de structură, care este definită de un set de puncte şi de poziții, cu relații binare între puncte, rizomul este realizat numai din linii – linii de diviziune şi stratificare ce se organizează din „dimensiuni” şi linia de deteritorializare drept dimensiune maximă după care multiplicarea prefigurează metamorfoza. Rizomul este o antimemorie, o antigenealogie care operează prin variație expansiune, cucerire, captură. Spre deosebire de artele grafice, fotografie, rizomul trimite la o hartă care trebuie produsă, construită, o hartă care este detaşabilă, conectată, reversibilă, modificată, care are multiple intrări şi ieşiri. Procesele de comunicare intervin pentru a modifica dimensiunile „contextului”: *1. spațială*, *2. fizică şi senzorială*, *3. temporală*, *4. de poziționare*, *5. relațională*, *6. normativă şi 7. identitară* [1, p. 27]. Contactul repetat cu receptorii poate da naştere unei influențe determinate de relație, subordonarea receptorului față de sursa influenței se face pe baza de atracție personală, respect sau convingeri morale. Condiția de bază a acestei influențe este *exploatarea unei interacțiuni permanente.* Procesele de comunicare sunt orizontale şi verticale. Atunci cînd sînt verticale, direcția fluxului comunicativ este descendentă, conținutul comunicării este transmis de la cei puternici la cei mai puțin puternici” [16, p. 200]. Este vorba de o nouă *dimensiune laterală* a interrelațiilor, conceptul de solidaritate care traversează *dimensiunea verticală a puterii*. Relațiile de solidaritate implică egalitate şi similaritate, asimetria relațiilor de putere şi divergență de interese [16, p. 208].

Ce este iconul mediatic?

1. nivelul imaginii	o figură organizatoare a diverselor sfere ale publicității stil de viață, evenimente şi consum un mod de (în)scriere a unei imagini într-o multiplicitate eterogenă coordonată de categoriile starsystemului;
2. nivelul expunerii	posibilitatea de a fi vizibil pe mai multe canale mediatice adoptarea de funcții multiple coordonarea interactivității (producție, difuzare, maketing şi publicitate);

3. nivelul percepției și reprezentării	forma pe care o ia multiplicitatea reprezentărilor;
4. la nivelul identității brandului	o „*disposable architecture*" un spațiu de poziționare multiplă.

Principiul activității de coordonare – strategie de mix – presupune un brand de succes, pe de o parte – elaborarea unui *mod de descriere* (*flux informație*, *suporturi*, *genuri*, *format*) a unui obiect al reprezentării (mod de viață, carieră, aspect, interacțiuni de succes), dat drept o multiplicitate eterogenă, astfel încît *multiplicitatea şi eterogenitatea* să fie surprinse în *forma raporturilor constante* (*o structură de semnificații stabilă*, *recognoscibilă – o figură organizatoare a diverselor sfere ale vieții*, *evenimentelor şi consumului*).

Logica de flux şi multifațetarea imaginii iconului sportiv

Fluxul de imagini tinde să instituie un loc, „o comunicare-lume" – printr-o turbulență, „environmental bubble", evenimente în care se reflectă şi se multiplică imaginea centrală, iar campaniile publicitare au ca scop să creeze prin mixul mediatic şi de marketing o cupolă (un portal) pentru *cross promotion*. Potrivit lui Boutaud, „oricare imagine devine o maşinărie, o extensie semiotică limitată de «semnul central» – pantofii, tricoul, pielea, maşina-capsulă, casa capsulă etc.". „Fluxul de informații şi imagini este proiectat *continuu*, mişcarea corespunde unui ghidaj al drumului ce trebuie urmat de fani. Iconul este agentul mişcării, al libertății totale de mişcare *împotriva* finitudinii şi integrității, a permanenței şi coerenței interne, iar interacțiunea permanentă cu admiratorii săi „pregăteşte terenul afirmării unei identități multiple (segmentarea sinelui), concept flexibil ce priveşte identitatea persoanelor şi a grupului" [11, p. 15]. O identitate iconică este o *sumă de posibilități de acces şi interacțiune* la sferele identității, o „disposable architecture" înscrisă printr-o *dinamică informațională* şi o competență *de a face imagini şi de a le deplasa prin mintea socială*, *constituind noi configurații* – în sensul dat de Bronowski [23]. Imaginarul dispune de o potențialitate nelimitată de *joc combinatoriu*, o dispoziție legată de *o atitudine orientată spre joc şi interacțiune.* David Beckham, sportivul performant, devine treptat, prin supramediatizare, mai întîi *imagine-obiect de valoare* a star-sistemului, apoi imagine-*simbol* şi, în cele din urmă, *mit* – în cultura populară. Acest proces de transformare a figurii fotbalistului în produs cultural, care a trecut prin toate etapele mediatizării, îl fixează în conştiința publică şi în cultura media, transformă imaginea campionului într-un semnificant stabil – David Beckham devine mesaj, semnificant al sportului-rege, fotbalul, care se actualizează prin *fluxul continuu al difuzării* [10] [24] *şi prin diversitatea sferelor imaginii*.

Poziționarea produsului la intersecția cîmpului culturii de consum cu cel al informației va fi prezentată pe baza următoarelor unități de analiză: i) campanii publicitare; ii) ştiri care îl au ca subiect principal pe Beckham; iii) alte tipuri de materiale de promovare.

Această dimensionare este justificată de funcțiile pe care le au aceste tipuri de materiale în raport cu sistemul imaginii şi cu mişcarea / asociativitatea brandului, respectiv: (f1) *multiplică un capital de imagine şi popularitate*, contribuind la construcția imaginii şi comutările nivelurilor iconice; (f2) *asigură*

sintaxa brandurilor; (f3) *generează noi resurse* (mass-media şi Beckham, marile companii cu care colaborează).

În perioada 2002-2006, pe site-ul www.davidbekhampages.uk apar ştiri legate de viaţa şi cariera lui Beckham, cu o frecvenţă ridicată. Rezultatele prezentate în tabelul nr. 1 reflectă o perioadă densă (iunie 2004 – sept. 2005 – 49 de ştiri), cu un maxim în luna aprilie 2005 (10 ştiri).

Domenii tematice de arhitecturare a imaginii iconului

A) Activitatea sportivă

Teme:

1) *transferuri şi cîştiguri*;
2) *contracte de publicitate care valorifică imaginea „Beckham football player"*.

B) Viaţa de cuplu

Teme:

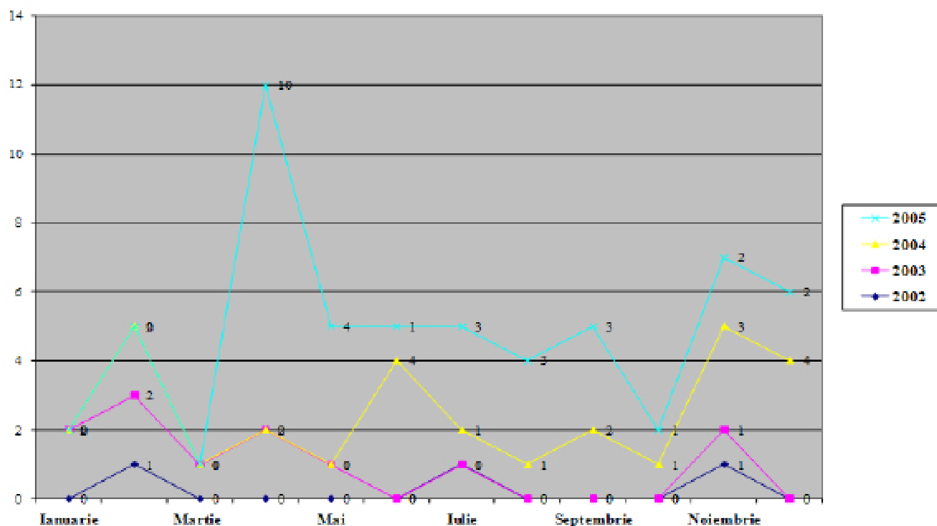
1) *ceremonii, mondenităţi la care participă în calitate de actori cu poziţionare centrală*;
2) *discursuri de poziţionare în raport cu alte cupluri celebre*;
3) *stil de viaţă high-life*;
4) *scandaluri*;
5) *proteste în media şi acţiuni în justiţie pentru protecţia imaginii brandului Beckam*.

C) Vizibilitatea starului în diverse media

Teme:

1) *filme*;
2) *comunicare, campanii publicitare*;
3) *poziţionări, clasamente*.

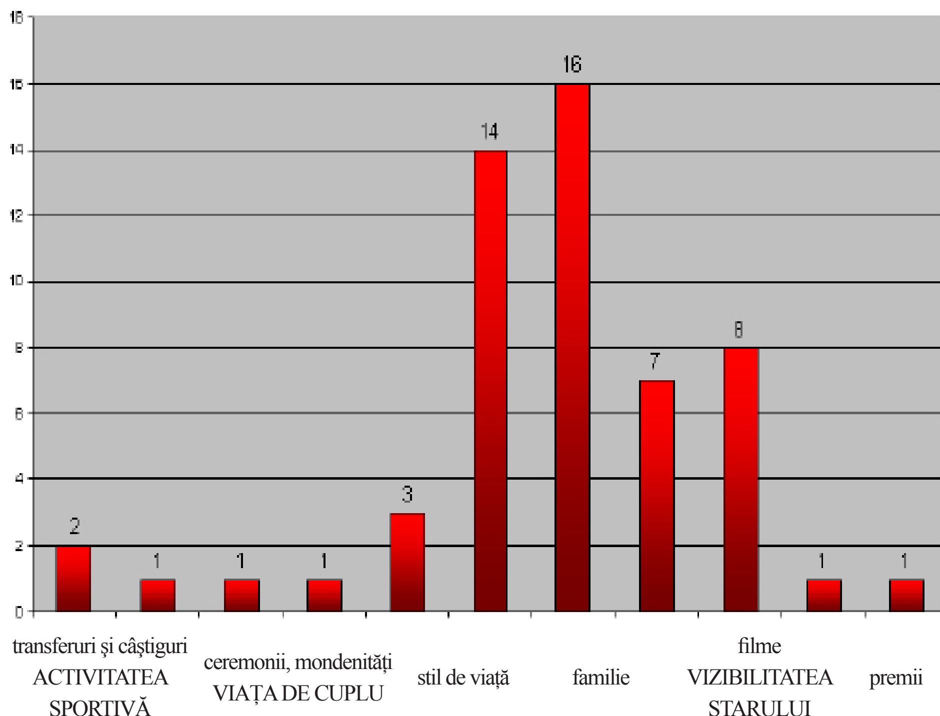
Tabel sinoptic – Dinamica frecvenţelor de apariţie a ştirilor în perioada 2002-2006.



Anexa nr. 1 Frecvenţa de apariţie anuală a ştirilor pe site-ul www.davidbeckhampages.net

Fluxului informaţional îi corespunde interacţiunea permanentă cu audienţa realizată prin fragmentarea imaginii şi abordarea diverselor sfere de interes pentru starsystem, viaţa personală, monden, sport, filme campanii pentru alte branduri. Pe baza sistematizării informaţiilor oferite de site-ul web şi a analizei tabelului obţinut (anexa 3) am reconstituit harta tematică a imaginii David Beckham – o veritabilă resursă pentru campaniile publicitare pentru care starul a reprezentat imaginea mărcii. Am identificat astfel 12 motive ale imaginii Beckham.

Distribuţia ariilor tematice ale imaginii D.B.



Constituindu-se ca o categorie distinctă în procesul supramediatizării, viaţa de cuplu reprezintă un domeniu fertil, care furnizează constant cea mai mare parte a informaţiilor emise pentru public. Spectacularizarea caracterizează toate aspectele legate de acest domeniu, toate subiectele care ţin de viaţa de cuplu, ambii parteneri fiind valorizaţi ca staruri. Numărul mare de ştiri care apar pe site-ul oficial al starului (www.davidbekhampages.uk), ca şi pe celelalte canale media, demonstrează că subiectele legate de viaţa cuplului Beckham sînt interesante şi captivante pentru public, creînd şi reîncărcînd domeniul mondenităţii.

Paradoxal, acceptabilitatea mitului Beckham [25] este condiţionată mai puţin (ca număr de informaţii) de domeniul tematic legitimator reprezentat de cariera sportivă, şi mai intens de stilul de viaţă şi consum. Informaţiile care încarcă domeniul tematic al familiei depăşesc cantitativ informaţiile prin care este surprinsă traversarea avatarurilor scandalurilor de adulter; prin încrucişare (crossover) se reconfirmă figura de "model". Tema carierei fiind nucleul indicial al brandului, este un operator de diferenţiere în cadrul mitologiei mediatice.

Supramediatizare – apariții în cele mai importante publicații din Europa

Materiale din presa scrisă	Titlu publicație	Date despre articol
ARTICOLE	„Daily Mail" (U.K.)	25 ian. 2002, p. 9, "*Will the Beckhams say arrivederci, England?*" – Rebecca English, Sinead Mc Intyre.
	„Heat" (U.K.)	2 feb. 2002, p. 22 "*Becks grows his hair back*".
	„ V i m a g a z i n o " (Grecia)	24 mart. 2002, p. 50, "*Afstiros oikogeniaki hrissi*" – Katerina Liberopoulou.
	„International Herald Tribune" (S.U.A.)	21 iun. 2002, p.1, 10, "*Beckham sends Japanese youth on a socer kick*" – Suzy Menkes.
	„O.K.!" (U.K.)	31 iul. 2002, p. 75-82, "*The country's biggest style icons-Victoria and David Beckham*" – Ali Wick.
		7 aug. 2002, p. 86-89, "*Enjoying a family day out at Legoland Windsor,David Beckham, the world cup hero enjoys the park's white knuckle rider while his pregnant wife Victoria looks on*" – Anthony Crank.
	„The Sun" (U.K.)	16 sept. 2002, p. 42-44, "*Beckham escapes rap in elbow storm*" – Shaun Custis.
	„Hello!" (U.K.)	17 sept. 2002, p.22-24, "*David and Victoria Beckham celebrate a second son – Romeo*" – Rosalind Powell.
	„O.K.!" (U.K.)	16 oct. 2002, p. 6, 8, 11, 12, "*David Beckham's new look*".
	„The Daily Express" (Anglia,U.K.)	17 iul. 2003, p. 36.
		24 mar. 2004, p.1, "*Madrid bomber stalked Becks*"*t* – Dennis Rise

		24 mar. 2004, p.12, "*Daily Express Opinion Column: they're diamond geezers*"
		24 mart. 2004, p.3, "*Beck's bomber*" – Dennis Rise
	„Vimagazino" (Grecia)	24 mart. 2004, p. 27, "*Men's gems craze sets the tills bling-blinging. The sales massive*" – Tom Morgan
	„Tachydromos" (Grecia)	24 mart. 2004, p. 16, "*A Beck garden full of temples but are they just Posh version of gnomes?*"
	„Telepro" (Belgia)	25 apr. 2004, p. 38-42, "*I exosizigikes peropeties tou Beckham*" – Lefteris Charalabopuolos
	„The Daily Express" (Marea Britanie)	30 apr. 2004, vol.2, p. 26-32, "*I diki mou alithia*" – Yorgos Namsis
	„3 am Magazine" (Marea Britanie"	22 iul. 2004, p. 9, "*Ur conseiller conjugal pour le couple*"
	„Le Soir" (Belgia)	5 aug. 2004, p.10-11, "*Big Beckham*" – Christine Masuy
	„Het Nieuwsblad Jongerenkrant" (Belgia)	1 nov. 2004, p. 34, "*Ladies … greet your ideal sporting hunk*" – Linda Harrison
	„Le Soir" (Belgia)	24 nov. 2004, p.1+3+10+13, "*The Real Becks*" – Corrine Barraclough
		26 apr. 2005, p. 30, "*La verite sur les Beckham*"
		31 mai 2005, p. 37, "*In de kijker*"
		31 mai 2005, p.34, "*Beckham moet Spaans leren*"
		4 iun. 2005, p.38, "*Les écoles Beckham*"
PICTORIALE	„O.K.!" (Marea Britanie)	31 iul. 2002, p. 75-80, 82, "*The country's biggest style icons*"

COPERTE DE REVISTE	„Leisure Plus (Consignia)” (Marea Britanie)	mai 2002, nr. 7
	„International Herald Tribune” (S.U.A.)	8-9 iun. 2002, nr. 37092
	„O.K.!” (Marea Britanie”)	7 feb. 2002
	„International Herald Tribune” (S.U.A.)	21 iun. 2002, nr. 37103
	„Hello!” (Marea Britanie)	1 apr. 2003, nr. 758
	„Tachydromos” (Grecia)	30 apr. 2004, vol. 2, nr. 218
		5 iun. 2004, nr. 23
	„Veronica” (Olanda)	9 iul. 2004
	„Beaumonde” (Olanda)	24 nov. 2004
	„3 am Magazine” (Marea Britanie)	3 mart. 2005, nr. 856

Popularitatea, cariera sportivă, imaginea de trend-setter l-au transformat pe Beckham într-un adevărat icon cultural. Plasarea fotbalului în star-sistem este justificată de categoria principală a conceptului, conform căreia intrarea în star-sistem este o consecință a: a) apariției publice în regim de mix şi supramediatizare; b) ca simbol semnificativ în interiorul grupurilor cu putere „constituantă” [26] şi c) prin împletirea sferei sociale cu cea personală [26, p. 20], prin „comercializarea lor şi îndesirea rețelei de comunicare” şi d) prin acțiunea brandului Beckham ca un *conector* şi *amplificator* de imagine prin intersectarea diverselor arii (sfere) parțiale de publicitate, devenind nod de rețea interconectat cu alte noduri de rețea. Aşadar ne-am putea imagina țesătura narativă prin care se susține şi se alimentează brandul drept un «țesut» ale cărui ochiuri se strîng în jurul şi prin imaginea sa, nod al reprezentărilor în cadrul pieței globale şi care conectează eficient brandul global, «culturile» locale reprezentate de fanii săi. „Fotbalistul Beckham” devine „starul Beckham”, propulsat la un nivel de semnificație superior, ce a determinat în timp crearea „iconului David Beckham”. Relevant nu este doar numărul impresionant de campanii, ci mai ales cel al brandurilor pe care le promovează şi anvergura unora dintre aceste campanii: Pepsi, Adidas, Gillette sunt doar câteva nume de rezonanță care ilustrează, pe de o parte, puterea imaginii

lui Beckham, iar pe de altă parte interferează şi se întăresc reciproc, confirmînd valoarea de conector şi de amplificator pentru imaginea produselor acestor firme. În aparițiile corelate campaniilor Pepsi, ca şi în toate celelalte apariții publice ale lui Beckham, în construirea mitului se recurge la strategii de marketing. Imaginea este, în reclamele Pepsi, ca un erou multifațetat: Fotbalistul, Surferul, Luptătorul de arte marțiale, Salvatorul, Gladiatorul, Eroul Western, Eroul întruchipare a motivului „David şi Goliat”.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Mucchielli A. *Teoria proceselor de comunicare*. – Iaşi: Institutul European, 2006.
2. Citat după Mattelard A. *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*. – Paris: La Découverte, 1999.
3. Baudrillard J. *L'autre par lui même*. – Paris: Galilée, 1987.
4. Ramonet I. *Tirania comunicării*. – Bucureşti: Doina, 2000.
5. Gripsrud J. *Estetica şi politica melodramei* // Dahlgrene & Sparks, 2004.
6. Ellul J. *Le systeme technicien*. – Paris: Calman Levy, 1977.
7. O'Shaughnessy M. *Cutia magică: Televiziunea pentru toți şi hegemonia* // Goodwin & Cooper, 2004.
8. Butler J. *Gender Trouble*. – London: Routledge, 1993.
9. Flichy P. *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*. – Grenoble: PUG, 1980.
10. Miège B. *Gândirea comunicațională*. – Bucureşti: Cartea românească, 1998.
11. Boutaud J.-J. *Comunicare*, *semiotică şi semne publicitare*. – Bucureşti: Tritonic, 2005.
12. Fulchignoni E. citat după Dâncu V.-S. *Comunicarea simbolică*. – Cluj-Napoca: Dacia, 2003.
13. Chambers I. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. – New York: Taylor & Frances, 1986.
14. Adorno T. W. *Minima Moralia*. – Bucureşti: Univers, 1996.
15. Kellner D. *Cultura media*. – Iaşi: Institutul European, 2001.
16. McQuail D. *Comunicarea.* – Iaşi: Institutul European, 1999.
17. Goffman E. *Viața cotidiană ca spectacol*. – Bucureşti: Comunicare.ro, 2007.
18. Regis Debray citat după Rovența-Frumuşani D. *Analiza discursului*. – Bucureşti: Tritonic, 2004.
19. Sfez L. *Comunicarea*. – Iaşi: Institutul European, 2002.
20. Amdahl G. *Validity of the Single Processor Approach to Achieving Large-Scale Computing Capabilities* // AFIPS Conference Proceedings (30), 1967.
21. Coman M. *Introducere în sistemul mass media*. – Iaşi: Polirom, 2004.
22. Gilles Deleuse & Felix Guattari. *Mille Plateaux*. – Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
23. Citat după Sebeok Th. *Jocul cu fantasme*. – Bucureşti: Univers, 1999.
24. Miège B. *Societatea cucerită de comunicare*. – Iaşi: Polirom, 2000.

SITOGRAFIE

1. Manuel Castells, *The Rise of Network Society*, www. books.google.ro.

2. www.davidbekhampages.uk.

3. Marc Deuze, *Popular Journalism and professional ideology: tabloid reporters and eitors speak out*, 2005, www.sagepublications.com.

4. Al Rise, Jack Trout, *Positioning: The Battle for Your Mind*, McGraw-Hill, Professional, 2000 (e-book), www.google.com.

FUNCȚIA TEMATICĂ A EXPRESIILOR NOMINALE: DE LA ENUNȚ LA TEXT. O ABORDARE LINGVISTICO-SEMIOTICĂ*

Mihaela MUNTEANU SISERMAN

(Universitatea de Nord din Baia Mare)

Pornind de la distincția operată de J.C. Milner (1982) între *referința virtuală*, înțeleasă ca semnificație lexicală a unei expresii verbale, și *referința actuală*, corespunzând actualizării prin discurs a referentului atribuit expresiei respective, se poate afirma că acestea au implicit o semnificație *informațională*, care, la nivelul structurii funcționale a enunțurilor, poate introduce, relua sau continua informația vehiculată de expresia nominală.

Încă din antichitate, filosofii, iar apoi lingviștii au încercat să găsească „reflexul lingvistic" al structurării informației. Indiferent de termenii cu care se operează în descrierea acestui fenomen, în funcție de poziția adoptată (filosofică, logică, lingvistică, psihologică etc.), informația e structurată într-un sistem bipolar, sub forma perechilor: *temă – remă*, *topic – comentariu*, *cunoscut – necunoscut*, *informație anterioară – informație nouă*, *segment neaccentuat – segment accentuat*[1] etc.

La nivel discursiv, perechea temă-remă este responsabilă de rețeaua tematică a discursului, înlănțuirile tematice asigurând *coerența textuală* și conferind, totodată, sensului un anumit dinamism prin progresia pe care o implică.

Din punctul de vedere al conținutului pe care o expresie nominală o vehiculează, substantivul are o încărcătură informațională puternică, atât în poziție de temă, cât și de remă, în timp ce pronumele, cu un conținut semantic slab, joacă un rol important în asigurarea continuității tematice, prin funcția sa anaforică. Însă, de multe ori, atribuirea referentului „bun" pronumelui de persoana a III-a implică un calcul inferențial, ce ține tocmai de configurarea tematică a secvenței:

(1) Dacă **un meteorit** cade aproape de dumneavoastră, nu vă pierdeți **capul.** Puneți-**l** într-o găleată și acoperiți-**l** cu nisip. (exemplu construit după modelul lui P. Pause, apud Kleiber, 1994a:109).

În exemplul de mai sus, identificarea conținutului expresiei pronominale cu cele două ocurențe *-l* ține cont, pe de o parte, de *pregnanța cognitivă*, iar pe de alta, de *organizarea textuală* a secvenței. Astfel, configurarea tematică a acesteia va stabili o relație anaforică cu tema *meteorit*. Cealaltă alternativă de interpretare care s-ar ghida după poziția în imediata vecinătate a substantivului *capul*, ar produce efecte hilare pentru că ar fi contraintuitivă.

(2) Cică era odată **o babă** și **un moșneag: moșneagul** de o sută de ani și **baba** de nouăzeci; și **amîndoi bătrânii aceștia** erau albi ca iarba și posomorâți ca vremea…

---

* Referințele bibliografice lipsesc în varianta autorului.

[1] Pentru detalii, în Nřlke (2001: 88–91), DEP (1999: 431–435).

(I. Creangă, *Povestea porcului*, p. 172).

(3) Erau odată într-un sat **doi frați**, şi **amândoi** erau însurați. **Cel mai mare** era harnic, grijuliu şi chiabur… Iară **cel mic** era sărac. (I. Creangă, *Dănilă Prepeleac*, p. 155).

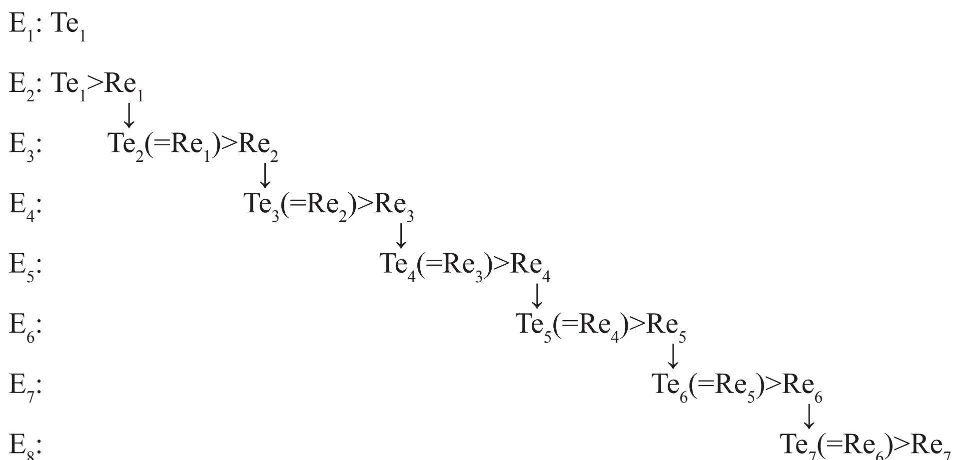
(4) [E_1] Țăranul [N_1]e pe câmp. [E_2] El [ProN'_1]are o nevastă [N_2]. [E_3] Nevasta [N'_2] un copil [N_3]. [E_4] Copilul [N'_3]o dădacă [N_4]. [E_5] Dădaca [N'_4] un pisoi [N_5]. [E_6] Pisoiul [N'_5] prinde şoareci [N_6]. [E_7] Şoarecii [N'_6]mâncă brânză [N_7]. [E_8] Brânza [N'_7]e în butoi [N_8]etc. (*Joc de copii*).

În exemplul (2), avem două teme constante în structuri eliptice de predicat, *babă*, respectiv *moşneag*, lanțul referențial continuă cu un hiperonim, *bătrânii*, producându-se astfel o ruptură în înlănțuirea tematică. Coreferința cu cele două expresii nominale anterioare este asigurată de cei trei determinanți, cu valoare anaforică: adjectivul numeral *amândoi*, articolul hotărât din forma *bătrânii* şi demonstrativul *aceştia*.

În exemplul (3), în schimb, tema principală *frați* se divide în două teme secundare, diviziune permisă de prezența determinantului numeral *doi*, iar înlănțuirea se produce grație pronumelui semiindependent *cel* cu rol anaforic.

Dacă în exemplele de mai sus există o relație anaforică (pronominală sau lexicală), în (4) această relație nu se realizează între expresii, discursul rămânând totuşi coerent. Coerența secvenței este asigurată tocmai de acest joc de transfer dintre temă – remă, într-o progresie lineară a discursului.

Astfel, rema enunțului precedent devine tema frazei următoare, conform schemei lui J. M. Adam (1990:47):



În afara enunțului E_2, unde pronumele personal *el* menține tema enunțului precedent, progresia se realizează pe baza relației de recurență a numelor N, în perechi succesive N_1 şi N'_1, N_2 şi N'_2, N_3 şi N'_3 etc., situate în E_n succesive, cu funcții tematice diferite. De remarcat şi elipsa verbală din enunțurile E_3-E_8, cu rol în coeziunea textuală (cf. C. Vlad, 2003:200).

La nivel discursiv, acest „joc” temă-remă este permis şi de alternarea sintagmă nominală definită / sintagmă nominală nedefinită. Introducerea referentului nou în discurs se realizează printr-o sintagmă nominală nedefinită (în poziție rematică), iar identificarea acestuia se va face prin sintagma nominală definită (cu funcție tematică) din enunțul imediat următor.

În analiza de mai sus am avut în vedere doar expresiile nominale ce conțin un substantiv cu o determinare definită *vs* nedefinită, sau pronumele de persoana a III-a, cu rol în organizarea tematică a discursului.

În cele ce urmează, vom analiza cîteva exemple ce conțin o expresie nominală complexă, substantiv cu determinare adjectivală[1], antepunerea sau postpunerea adjectivului având o valoare tematică, respectiv rematică. Sorin Stati (1991) consideră că funcția referențială a unei sintagme nominale complexe (expresie ce poate fi constituită dintr-un substantiv şi adjectiv sau chiar de o frază întreagă) este exercitată de expresia nominală în *totalitatea* ei.

(5) Prin minte i se perindară toate întâmplările din cursul acestei seri **ciudate,** figura **spână** a bătrânului, scările **scârțietoare**, chipurile din odaie. (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 20)

(6) Clopotele bisericei domneşti din târguleţul Bucureştilor băteau cu glas **jalnic şi treptat**; […] le răspundea, cu răsunet **tânguios şi depărtat, mica** turlă **rătunjită** a bisericuței lui Bucur. (Al. Odobescu, *Doamna Chiajna*, p. 131)

(7) **Noua** Curte domnească din Bucureşti, clădită […] şi-nconjurată de **țepene** ziduri… (id. ibid.)

Adjectivele postpuse din exemplul (5) prefigurează un cronotop de factură balzaciană cu personajele ce urmează să-l populeze. Prin *tehnica detaliului* (surprinsă aici prin prezența adjectivelor), se conturează, chiar din debutul romanului, unul dintre spațiile în care se vor desfăşura evenimentele narative (*casa lui Costache Giurgiuveanu*). Semantismul adjectivelor particularizează intimitatea interiorului, gen „casa cu molii", iar vetustul obiectelor aparținând unui alt timp are ceva din specificul romanului dickensian.

Efecte similare sunt produse şi în exemplul (6), dar cu alte ținte descriptive: monotonia creată de cadența zgomotelor clopotelor (*treptat*) și evocarea melancolică (*tânguios*, *jalnic*, *îndepărtat*) a unui spațiu provincial (*târgulețul*) cândva pe la mijlocul secolului al XIX-lea.

În cazul postpunerii, adjectivul funcționeză cu o valoare rematică (aduce o informație nouă), referentul făcând obiectul unei predicații implicite:

un student studios = un student care este studios.

Adjectivul îşi păstrează trăsăturile semantice, iar referința expresiei globale va fi determinată de reuniunea ($S \cup A$), sau, altfel spus, intersecția referenților virtuali ai substantivului şi ai adjectivului va constitui ansamblul referenților expresiei nominale (cf. M. Wilmet, citat de Nřlke, 2001:181). Adjectivul postpus distinge obiectul de alte obiecte din aceeaşi clasă (are valoare clasificatoare) sau îl califică (valoare calificativă):

A îmbrăcat rochia (*cea*) *nouă.*

A îmbrăcat rochia nouă.

În cazul antepunerii adjectivului, valoarea referențială a expresiei nominale este dată de construcția sintagmei în totalitatea ei. În antepunere, adjectivul e parte integrantă a expresiei referențiale globale (după formula lui M. Wilmet, ($S \supset A$), aceasta presupunând o relație de incluziune între substantiv şi adjectiv. În termenii lui Nřlke, există un „mariaj semantic" între cei doi constituenți ai grupului nominal. Referentul nu este ales din interiorul unei paradigme, adjectivul antepus adăugându-i acestuia anumite

[1] Analiza noastră nu va viza aspectele semantice ale adjectivului, în funcție de poziția pe care acesta o ocupă în cadrul sintagmei nominale. Pentru detalii, vezi M. Avram (1997: 354–355).

proprietăți: ***tânguitoare*** *ziduri*, ***înguste*** *ferestrui de meterez*, ***înverşunata*** *vitejie* (A. I. Odobescu).

(8) Am asistat la **o petrecere**. Frumoasa petrecere (Această **frumoasă petrecere**) a fost dată în cinstea reuşitei sale la concurs.

Reluarea primei ocurențe a substantivului *petrecere* pune în evidență funcția discursivă a focalizării: adjectivul antepus contribuie la coeziunea textuală printr-o formă recurentă. În antepunere, adjectivul funcționează cu o valoare anaforică.

De altfel, Nřlke (2001: 85–86) consideră că structura informațională a unei sintagme nominale poate fi tratată în termeni de *focus*. Lingvistul optează pentru o abordare modulară, focalizarea implicând fenomene pur sintactice (vezi structurile clivate din limba franceză), semantico-pragmatice sau prozodice. Astfel, *focusul* devine parte constituentă a structurii informaționale vehiculată de sintagma nominală.

Efectele textuale pe care le produce focalizarea[1] unui constituent al grupului nominal trebuie să țină cont de relația dintre focus şi celelalte elemente ale co(n)textului: „*coktailul informațional*” vehiculat de fiecare sintagmă în parte, şi adăugat cu fiecare enunț, poate ajunge până la nivelul întregului text. Astfel, informația veche şi/sau cea nouă devine parte implicită a sensului textual.

* * *

Gestionarea informației pe care o vehiculează textul pe parcursul desfăşurării sale apare cel mai frecvent sub forma temă–remă.

Legătura ce se stabileşte între rețeaua tematică şi expresiile referențiale, acestea din urmă neavând doar rolul de a conduce la identificarea referentului discursiv, ci, în economia textului, ele vehiculează atât informația veche, deja cunoscută, cât şi informația nouă. *Progresia tematică*, prin care informația este reluată, înlănțuită sau reînnoită, asigură *continuitatea* discursului, tema jucând un dublu rol: pe de o parte, ea se constituie în punct de pornire pentru dezvoltarea ulterioară a discursului, iar pe de alta, asigură *coerența discursivă*, prin conectarea enunțului tematic la cel precedent (cf. R. Zafiu, 2000: 131).

Aşa cum afirmă autoarea E. Miczka (1993: 275), înlănțuirea tematico-rematică trebuie percepută ca „o organizare textuală de ordin superior”, perspectiva teoretică adoptată de cercetătoare stabilind o ordine ierarhică a structurii tematice a discursului, dispusă pe trei niveluri:

a) nivelul temelor frastice („thčmes de phrases”) conține structuri minimale de text ce se organizează în înlănțuirea temă–remă, primul component desemnând obiectul la care se referă enunțul, iar al doilea conținutul informațional (cf. şi Plett, 1983:69);

Th Rh

(1) **Societatea civilă** a intervenit în criza ostaticilor.

b) nivelul temelor grupurilor frastice („thčmes de groupes phrastiques”) intră în angrenajul „sintaxei textuale”, iar înlănțuirea de la un enunț la altul poate să ia forme diferite: progresie lineară a temei, ca în exemplul (3), ori succesiuni de teme, într-o înlănțuire coerentă;

c) nivelul hipertemei ce se suprapune peste tema globală a textului sau care poate coincide cu una din temele frastice – (3) – ori poate să supraordoneze o progresie cu teme derivate – (5).

[1] Adjectivul determinant al unui substantiv din structura unei sintagme nominale are un statut tematic în poziție antepusă, respectiv rematic în postpunere, v. D. Dincă (2004: 155–162) şi G. Scurtu (2004: 205–313).

Structura de suprafață a textului nu permite însă întotdeauna stabilirea non-echivocă a raportului dintre temă – remă. Astfel, în plan macrostructural, mecanismele inferențiale sunt puse în joc de fiecare dată când interpretarea depăşeşte cadrul textului-ocurență şi face apel la cunoştințe generale, enciclopedice, din afara lumii discursive.

Din perspectiva raportului pe care progresia tematică îl întreține cu referentul discursiv, acesta din urmă va fi construit din unghiul informației vehiculate de temă – remă. Formele pe care le poate lua progresia tematică sunt diverse, de la progresia lineară simplă, la progresia cu temă constantă şi până la cea cu teme derivate (cf. Combettes & Tomassone, 1988:93–100), dar tipologia textuală alternează mai multe tipuri de progresie, iar de cele mai multe ori unul se impune ca dominant.

(a) Exemplul analizat în Capitolul V (cf. *supra*, **5.1.1.**) reprezintă un eşantion de *progresie tematică lineară* (în care rema enunțului precedent devine tema enunțului următor), iar sintagmele nominale în poziție rematică introduc *progresiv* un alt referent în discurs:

(2) [E_1] Țăranul e pe câmp. [E_2] El are o nevastă. [E_3] Nevasta un copil. [E_4] Copilul o dădacă. [E_5] Dădaca un pisoi. [E_6] Pisoiul prinde şoareci. [E_7] Şoarecii mâncă brânză. [E_8] Brânza e în butoi etc. (*Joc de copii*).

(b) În cazul *progresiei cu temă constantă*, referentul, ce coincide cu tema discursului, este prezentat / redat din altă perspectivă. Altfel spus, tema se combină de fiecare dată cu o altă remă:

(3) **Shakespeare** a creat lumea în şapte zile.

În prima zi a făcut cerul, munții şi prăpăstiile sufleteşti. / În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele / Şi celelalte sentimente – / Şi le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Caesar, lui Antoniu, Cleopatrei şi Ofeliei, / Lui Othelo şi altora, / Să le stăpânească, ei şi urmaşii lor, /În vecii vecilor. / În ziua a treia a strâns toți oamenii / Şi i-a învățat gusturile: / Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdii, / Gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe, / Până s-au terminat toate gusturile.

Atunci au sosit şi nişte indivizi care întârziaseră. / **Creatorul** i-a mângâiat pe cap cu compătimire, / Şi le-a spus că nu trebuie decât să se facă / Critici literari / Şi să-i conteste opera. / Ziua a patra şi a cincia le-a rezervat râsului. / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe, / Şi i-a lăsat pe regi, pe împărați / Şi pe alți nefericiți să se distreze./ În ziua a şasea a rezolvat unele probleme administrative: / A pus la cale o furtună, / Şi l-a învățat pe regele Lear / Cum trebuie să poarte coroana de paie. / Mai rămăseseră câteva deşeuri de la facerea lumii / Şi l-a creat pe Richard al III-lea. / În ziua a şaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut. / Directorii de teatru şi umpluseră pământul cu afişe, / Şi **Shakespeare** s-a gândit că după atâta trudă / Ar merita să vadă şi el un spectacol. / Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin (M. Sorescu, *Skakespeare*, p. 8–9).

După cum se poate observa, tema poemului este anunțată chiar din titlu şi reluată în primul vers cu valoare sentențioasă, de altfel izolat de restul discursului poetic.

La nivelul interpretării, poemul repetă *parabola genezei biblice*, iar structurile rematice asociate temei constante – ce apare sub forma numelui propriu *Shakespeare* (trei ocurențe, inclusiv cea din titlu) şi sub forma expresiei nominale definite *Creatorul*, ce primeşte astfel statut demiurgic – parafrazează începuturile lumii (mai exact facerea ei); transferate de data aceasta într-un plan

poetico-simbolic, ele circumscriu opera marelui scriitor, mobilată cu personaje ilustre, dar şi anonime existenţe într-o organică alăturare, ce se constituie în tot atâția referenți discursivi.

Poemul poate fi interpretat şi ca o supratemă – *Shakespeare*, printr-o utilizare metonimică ce desemnează întreaga operă a acestuia, iar personajele enumerate şi tematica operei sale (iubire, fericire, glorie, deznădejde, gelozie), reprezintă subansambluri tematice circumscrise hipertemei.

Exemplul următor ne oferă, în aparență, o situație de *remă constantă* deoarece textul poetic poate să răstoarne prin diverse artificii ordinea firească:

(4) **Mircea cel Bătrân** îmbrăcat în zale / **Alexandru cel Bun** îmbrăcat în zale / **Ştefan cel Mare** îmbrăcat în zale / **Mihai Viteazul** îmbrăcat în zale / **Ion Vodă cel Cumplit** îmbrăcat în zale / Şi aici, în Oltenia, **Tudor Vladimirescu** / Primenit şi el în zale / Peste cămaşa morții (M. Sorescu, *Bărbații*, p. 19).

Temele distincte, subordonate hipertemei din titlu desemnează figuri ale istoriei, de fapt referenți diferiți cu funcția lor istorică: oameni de arme.

Artificiul poetic la care recurge poemul prin repetiția *îmbrăcat în zale* poate determina şi o lectură inversă, în care rolul tematic să îl aibă repetiția, iar funcția rematică să fie îndeplinită de ocurențele numelor proprii, informația nouă fiind introdusă într-o cronologie pe axa istoriei.

(c) *Progresia cu teme derivate* prezintă o succesiune de enunțuri ce conțin teme diferite, dar care se subsumează unei teme generale (numită şi hipertemă sau supratemă), ce poate fi explicită sau reconstituită pe baza temelor prezente. Acest tip de progresie tematică ar coincide cu modelul teoretic propus de E. Miczka, unde tema generală poate fi implicită sau să coincidă cu una din temele frastice.

Pentru exemplificare, am ales un poem din spațiul poeziei franceze contemporane. Am recurs la o traducere literală pentru a surprinde fenomenele textuale care ne interesează, iar textul original îl vom reda în subsol.

(5) **Mâna** ta / E <u>o față</u> / **Brățara** ta / <u>Un colier</u> / **Inelele** tale / <u>Ochii</u> tăi / Catifeaua rochiei tale / <u>Blondul părului</u> tău[1] (J. Prévert, *Mâna ta*)

Paralelismul sintactic exploatat de poemul lui Prévert conturează două serii de paradigme tematice:

(i) prima serie este deschisă de relația predicativă explicită dintre primele două versuri: *mâna – brățara – inelele* (de altfel, temă anunțată chiar din titlul poeziei)

(ii) cea de a doua serie: *față – colier – ochii – părul*,

ce se constituie în două subteme, unde tema supraordonată (cf. R. Zafiu, 2000: 135) se poate infera la nivelul discursului poetic prin metonimia *Le velours de ta robe*: personajul liric, ființa iubită.

De remarcat, de asemenea, recurențele posesivului (în număr de 6) ce joacă un rol de *liant* între subtemele stabilite şi supratemă, prin reconstruirea întregului.

O altă posibilă perspectivă teoretică, privind configurarea informațională a discursului, este propusă de L. Pop (2005); operațiile discursive de tematizare sunt prezentate aici din unghiul unei „gramatici graduale a temei” (cf. L. Pop, 2005:33). Cercetătoarea optează pentru o „articulare gramatică-discurs”, înțeleasă ca o articulare între microsintaxă şi macrosintaxă (*op. cit*., p. 54).

---

[1] Ta main / C’est un visage / Ton bracelet / Un collier / Tes deux bagues / Tes yeux / Le velours de ta robe / Le blond de tes cheuveux (J. Prévert, *Ta main*)

Marcatorii tematici sunt prezentați pe o axă ierarhică în următoarea schemă, în funcție de indicele de tematizare:

ML > MD > MG, unde

ML = marcatori lexicali

MD = marcatori discursivi

MG = marcatori gramaticali

Prin procedee de „conversie pragmatică", structuri gramaticale sau lexicale slabe sau medii din punct de vedere tematic primesc o „*putere tematizatoare*" ('pouvoir thématisateur', în orig.) (L. Pop, 2005: 41) şi funcționează, simultan, la nivel discursiv.

La nivel microsintactic, tema ocupă poziția de *subiect*, expresia gramaticală prototipică a acesteia, sau de *complement de relație*; la nivelul macrosintactic, funcția tematică este actualizată prin *detaşare* sau *dislocare*[1] *(fenomene discursive frecvente în limba franceză) sau prin mijloace suprasegmentale (accentul de intensitate) ori unele forme morfologice (subiect exprimat, forma accentuată a complementului direct).*

Exemplele următoare surprind mai ales teme în poziție de complement de relație, deoarece am considerat că analizele precedente au avut în vedere segmente textuale unde tema, coincidentă cu referentul discursiv, ocupa, în cele mai multe cazuri, poziția de subiect.

(*6*) *În privința* **relațiilor** (4.31) şi (4.32), volumul efectiv al gazelor provenite din gaze combustibile….(G. Gheorghe, 1972:111)

(7) Pentru r**ețelele** care funcționează la presiune medie şi redusă… (*op. cit*., p. 274)

(8) Deşi *în ceea ce priveşte* **acest tip de regulatoare** s-a abandonat tipul anterior (*op. cit*., p. 443).

Marcatorii tematici[2] introduc referenții discursivi în poziție de temă, iar rolul tematic al sintagmei nominale este întărit uneori şi la nivel discursiv prin dislocare (tema este izolată de restul enunțului prin virgulă).

În ce priveşte exemplul (8), marcatorul discursiv produce o *ruptură tematică*, întărită şi de conectorul concesiv *deşi*. Reluarea anaforică (*acest tip*) a referentului în poziție tematică trimite la contextul imediat, subcapitolul intitulat *Regulatoare cu acționare indirectă*, demonstrativul având aici rol focalizator, mai ales că enunțul continuă cu o altă sintagmă nominală definită, *tipul anterior*, expresie lexicală ce trimite la o altă clasă de referenți menționată în paragraful precedent *Regulatoare cu acționare directă*.

Marcatorii tematici vor suferi o conversie pragmatică (din marcatori gramaticali vor deveni marcatori discursivi) de fiecare dată când lanțul tematic inițial este întrerupt, prin introducerea altor teme, iar „reconectarea" sau continuarea temei inițiale se va face prin aceste mărci discursive:

(9) Angéline […] aducea în mod surprinzător cu Fecioara pe scaun a lui Rafael, mai puțin scaunul, doar cu ceva discreție în fizionomie. […].

---

[1] L. Florea (1983: 209-22) oferă o analiză a înlănțuirii tematice pe eşantioane de limbă franceză vorbită, accentuând funcția expresivă asupra dimensiunii referențiale a enunțului şi rolul emfazei în progresia discursului.

[2] Este vorba de prepoziții şi locuțiuni prepoziționale sau conjuncții, respectiv locuțiuni conjuncționale, care, din punct de vedere gramatical, introduc un complement circumstanțial de relație. Pentru detalii, vezi L. Pop (2005: 33–54), GLR, II (1966: 192–196).

În ce-o priveşte pe Angéline, […] (A. Allais, *Simplă neînțelegere*, p. 23).

Ce-a de a doua ocurență a numelui propriu apare la o distanță de 11 rânduri față de mențiunea anterioară, spațiu discursiv în care lanțul tematic inițial a fost întrerupt de introducerea altor doi referenți: Tatăl ei, un brav cetățean din Baden Baden […]. Mama ei, o femeie aprinsă la față.

Marcatorul tematic *focalizează* în acelaşi timp referentul deoarece între referenții discursivi ai secvenței textuale există o relație de filiație, stabilită prin recurențele pronumelui personal genitival *ei*.

Printre expresiile tematice care introduc un referent sunt menționate şi „verbele existențiale”, de tipul *a fi*, *a avea*, *a se da*, *a vedea* etc. (cf. L. Pop, 2005:36-37).

(10) Era odată **un împărat puternic şi mare** şi avea pe lângă palaturile sale o grădină frumoasă… (*Basme populare româneşti*, p. 62)

(11) Trăia odată **o femeie săracă** şi femeia aceea a rămas văduvă la câteva săptămâni după nuntă (*Poveşti nemuritoare*, p. 44)

(12) Fie **mulțimile A, B şi C**, astfel încât $A \subset B \subset C \subset A$. Demonstrați că $A=B=C$. (D. Radu, *Matematică*, p. 4)

(13) Se dă **paralelogramul ABCD** în care $[AD] \equiv [DB]$ … (*op. cit*., p. 131)

(14) Considerăm **patru numere raționale** a, b, c, d, nenule… (*op. cit*., p. 37)

În exemplele (10) şi (11), analizate din perspectiva morfologiei basmului, *existența* personajelor este marcată încă din formula inițială. Dar, aşa cum constata N. Roşianu (1973: 20), aceste formule devenite aproape „*stereotipii*” discursive nu vor introduce în economia basmului eroul principal, care apare, de cele mai multe ori, mult mai târziu, printr-o formulă mediană. Personajele introduse vizează, de regulă, părinții viitorului erou: împăratul şi împărăteasa, moşul şi baba etc. (v. statutul senexului din *Rețeaua actanțială*, cf. *supra*, 7.1.).

Din punct de vedere semantic, aceste verbe gramaticalizate prin slăbirea sensului lor lexical funcționează ca mărci tematice „creatoare de lumi” (cf. L. Pop, 2005: 37). Complinirile circumstanțiale din formulele inițiale ale basmelor *odată* şi *ca niciodată* situează în timp faptele relatate şi totodată conferă statut excepțional, unic, evenimentelor relatate din lumea fantastică, creată prin formula de debut narativ.

Raportul temă–remă asigură „echilibru necesar între *continuitatea tematică* – dată de redundanța informației (reluate) – şi *noutatea rematică*” (C. Vlad, 2003: 135), iar legătura dintre cele două rețele textuale (referențială şi tematică) deschide, mai ales în cazul textului poetic, piste multiple de interpretare a sensului textual-discursiv, ce urmează uneori trasee imprevizibile.

LIMITELE INTERPRETĂRII

Ionel NARIȚA

(Universitatea de Vest din Timişoara)

ABSTRACT

The interpretation is a semiotic operation or relationship between two facts. The fact *p* is interpreted by the fact *q* if and only if, in the situation when *q* takes place, then *p* is true and reciprocally. Though any fact can be interpreted, it can not receive any interpretation. Two facts can be in a relation of interpretation only if they are independent each another.

Interpretarea este o operație semiotică prin intermediul căreia *interpretul* asociază două fapte, respectiv, faptul interpretat, numit *interpretandum* şi faptul prin care acesta este interpretat, numit *interpretans*. De pildă, expresia lingvistică „Pământul este rotund" este interpretată prin faptul că *Pământul este rotund*. Atât interpretandumul din acest exemplu, cât şi interpretansul sunt fapte: expresia amintită este un şir de litere care pot fi rostite, gândite, auzite sau nu, la fel cum Pământul poate *fi* rotund sau nu.

Interpretarea este o operație universală, care poate fi aplicată oricărui fapt. Bunăoară, interpretarea este prezentă când apariția unei pisici negre este asociată cu producerea în viitor a unui eveniment nefericit, sau când urmelor de zaț de cafea dintr-o ceaşcă le sunt puse în corespondență fapte trecute sau viitoare, ori dacă pozițiile aştrilor sunt legate de evenimente din viața oamenilor, sau dacă visele sunt asociate cu diferite întâmplări. Augurii vechii Rome interpretau zborul păsărilor sau măruntaiele animalelor sacrificate pentru a anticipa rezultatele campaniilor militare. Preoții templului din Delphi interpretau sunetele emise în stare de semiconştiență de către Pythia etc.

Din aceste exemple se observă că interpretandumul nu este întotdeauna o expresie rezultată în urma unui act de comunicare ci, orice fapt poate fi supus interpretării. De asemenea, nu este nevoie ca faptele interpretate să aibă un autor. Din aceea că un fapt este interpretabil nu rezultă că a fost produs *intenționat* de către cineva, fie chiar de o ființă supranaturală. Cu toate că operația semiotică a interpretării poate fi generalizată asupra oricărui fapt, nu se poate trage concluzia că lumea (ansamblul faptelor care au loc) are un autor sau că este urmarea unei intenții. Înțelesul unui fapt este *produs*, nu este *descoperit* prin interpretare.

Totuşi, există situații în care unele fapte sunt produse intenționat pentru a fi asociate cu alte fapte, ca urmare a unor convenții. În acest caz, avem de-a face cu un act de comunicare. De pildă, locutorul enunță intenționat secvența de semnale „Pământul este rotund", în speranța că interlocutorul va asocia faptului

produs în acest fel, faptul *Pământul este rotund*, drept înțeles. Desigur însă, nimic nu oprește interlocutorul să interpreteze faptul în cauză și în alt fel. De aceea, trebuie să deosebim între înțelesul *intenționat* de către emițător și înțelesul *atribuit* de către receptor unui anumit mesaj. Actul emitentului prin care un fapt este înzestrat cu înțeles, îl numim *exprimare*, iar actul receptorului este asimilabil interpretării. Dar, așa cum am văzut, interpretarea depășește cadrul strict al actelor de comunicare deși este prezentă în derularea acestora.

Odată ce faptele pot fi interpretate indiferent dacă au un autor sau nu, în cazul actelor de comunicare, trebuie să deosebim trei ipostaze ale înțelesului: a) înțelesul intenționat de locutor atunci când emite un mesaj; b) înțelesul degajat de interlocutor când interpretează mesajul; c) înțelesul propriu al mesajului, care poate fi diferit atât de înțelesul locutorului cât și de cel al interlocutorului. Dacă înțelesul mesajului este altul decât înțelesul intenționat de locutor, înseamnă că modul de exprimare al acestuia este eronat, iar dacă înțelesul mesajului diferă de înțelesul dat de interlocutor, înseamnă că interpretarea mesajului nu este corectă.

Dacă revenim la exemplul anterior, când faptului P = „Pământul este rotund" îi este asociat prin interpretare faptul Q = *Pământul este rotund*, observăm că, prin *interpretandum* (P) interpretul *presupune* că *interpretansul* (Q) are loc. Reciproc, dacă prin intermediul unui fapt se presupune că alt fapt are loc, atunci primul fapt este interpretat prin al doilea sau, al doilea fapt este *exprimat* prin primul.

Fie faptul oarecare p care exprimă faptul q. Potrivit celor de mai sus, p presupune că faptul q are loc. Dacă q are loc, spunem despre p că este *adevărat*, iar dacă q nu are loc, atunci p este fals. Astfel, prin interpretare, un fapt dobândește o *valoare de adevăr*, devine *propoziție*. *Interpretandumul* este o propoziție care are o valoare de adevăr și care presupune că *interpretansul* are loc.

De exemplu, faptul „Pământul este rotund" exprimă faptul *Pământul este rotund* dacă și numai dacă, din aceea că *Pământul este rotund* are loc, rezultă că „Pământul este rotund" este adevărat, iar din aceea că *Pământul este rotund* nu are loc, rezultă că „Pământul este rotund" este fals.

Dacă introducem următoarele *simboluri*:

1. p, q, … = fapte oarecare; (1)
2. p $\Rightarrow$ q = „p exprimă q" = „q este exprimat prin p" = „p este interpretat prin q" = „q este interpretarea lui p";
3. Ap = „p este adevărat";
4. Fp = „p este fals";
5. Lp = „p are loc";
6. „~" = simbolul negației;
7. „→" = simbolul relației de consecință,

atunci, relația de exprimare între două fapte, rezultată în urma interpretării, primește următoarea definiție:

1. $p \Rightarrow q = Lq \rightarrow Ap$ (*p* exprimă *q* dacă, în cazul în care *q* are loc atunci *p* este adevărat) (2)
2. $p \Rightarrow q = \sim Lq \rightarrow Fp$ (*p* exprimă *q* ddacă, în cazul în care *q* nu are loc atunci *p* este fals).

Dacă utilizăm regula contrapoziției în (2.2), obținem:

1. $p \Rightarrow q = \sim Fp \rightarrow \sim (\sim Lp)$ (3)
2. $p \Rightarrow q = Ap \rightarrow Lp$ (*p* exprimă *q* dacă şi numai dacă, în cazul în care *p* este adevărat, *q* are loc).

Din (2.1) şi (3.2) rezultă:

1. $p \Rightarrow q = ((Lq \rightarrow Ap) \,\&\, (Ap \rightarrow Lq))$ (4)
2. $p \Rightarrow q = (Ap = Lq)$ (*p* exprimă *q* dacă şi numai dacă, *p* este adevărat dacă şi numai dacă *q* are loc)

De asemenea, din (2.1) şi (3.2) se obține:

$(Lq \rightarrow Ap) = (Ap \rightarrow Lq) = (p \Rightarrow q)$ (5)

Expresiile faptelor au valori de adevăr, adică sunt propoziții; invers, propozițiile, deoarece au valori de adevăr, sunt expresii ale faptelor. Propozițiile sunt fapte care exprimă alte fapte, respectiv, sunt fapte care sunt interpretate prin alte fapte. Interpretul împarte faptele în două categorii care se presupun una pe cealaltă: a) *fapte exprimate* prin intermediul propozițiilor şi b) *propoziții*, prin care sunt exprimate faptele.

Propozițiile iau valori de adevăr după cum faptele exprimate de ele au loc sau nu, spunem că propozițiile *presupun* faptele exprimate. De pildă, propoziția „Marte este planetă" presupune faptul că obiectul numit „Marte" îndeplineşte anumite condiții fixate prin termenul „planetă", cum ar fi că nu are lumină proprie sau că are o mişcare de revoluție față de o stea. Dacă faptul respectiv are loc, atunci propoziția este adevărată; dacă faptul nu are loc, atunci propoziția este falsă. Conform celor de mai sus, o propoziție este interpretată prin faptul presupus (sau exprimat).

Prin exprimare sau interpretare, apar două niveluri valorice în ce priveşte faptele. Pe de o parte, faptele sunt valorizate *ontic*: despre un fapt se spune că are sau că nu are loc. Orice fapt are o valoare ontică. În urma exprimării sau interpretării, unele fapte dobândesc *valori de adevăr*, fiind adevărate sau false. Deosebim, astfel, nivelul *ontologic* şi nivelul *logic* al faptelor. Legătura între aceste două niveluri este realizată prin operația sau relația *semiotică* a interpretării sau exprimării. Prin urmare, relațiile dintre fapte sunt de trei categorii:

a) relațiile ontice, care au loc între orice fapte după cum acestea se petrec sau nu;

b) relațiile logice, care au loc între propoziții în funcție de valoarea de adevăr a acestora;

c) relațiile semiotice, care au loc între fapte şi propoziții, după cum unele au loc sau nu iar celelalte sunt adevărate sau false.

Relațiile ontice sunt:

1.1. *relația de independență*: două fapte sunt independente dacă, atunci când un fapt are loc, celălalt poate să aibă sau să nu aibă loc. Valoarea ontică a unui fapt nu are influență asupra valorii ontice a celuilalt, în caz de independență.

1.2. *relații de dependență*: două fapte sunt dependente dacă valoarea ontică a unuia determină valoarea ontică a celuilalt. Dacă unul dintre fapte are o anume valoare ontică, celălalt fapt are o valoare ontică determinată.

1.2.1. faptul *q* este *condiție necesară* (sau *consecință*) a faptului *p* dacă, în cazul în care *p* are loc, *q* trebuie să aibă loc, Lp → Lq;

1.2.2. faptul *q* este *condiție suficientă* a faptului *p* dacă, în cazul în care *q* are loc, *p* trebuie să aibă loc, Lq → Lp. Condiția suficientă este o relație inversă față de condiția necesară: dacă *p* este condiție suficientă pentru *q* atunci *q* este condiție necesară pentru *p*;

1.2.3. faptul *p* este *condiție necesară şi suficientă* pentru *q* în cazul în care atunci când *p* are loc, *q* trebuie să aibă loc, iar dacă *p* nu are loc, nu are loc nici *q*;

1.2.4. faptul *p* este *contrar* faptului *q* dacă *p* şi *q* nu pot avea loc împreună, Lp → ~ Lq;

1.2.5. faptul *p* este *subcontrar* faptului *q* dacă atunci când *p* nu are loc, *q* trebuie să aibă loc, ~ Lp → Lq;

1.2.6. faptele *p* şi *q* sunt *contradictorii* dacă sunt contrare şi subcontrare între ele.

La fel, putem distinge relațiile logice dintre propoziții, după valoarea lor de adevăr:

2.1. *relația de independență alethică*: două propoziții sunt independente dacă, atunci când una este adevărată, cealaltă poate să fie sau să nu fie adevărată;

2.2. *relații de dependență alethică*: două propoziții sunt dependente dacă valoarea de adevăr a uneia determină valoarea de adevăr a celeilalte;

2.2.1. propoziția *q* este *subalternă* a propoziției *p* dacă, în cazul în care *p* este adevărată, *q* trebuie să fie adevărată, Ap → Aq;

1.2.2. propoziția *q* este *supraalternă* a propoziției *p* dacă, în cazul în care *q* este adevărată, *p* trebuie să fie adevărată, Aq → Ap. Supraalterna este o relație inversă față de subalternă: dacă *p* este supraalternă pentru *q* atunci *q* este subalternă pentru *p*;

1.2.3. propoziția *p* este *echiveridică* față de *q* în cazul în care *p* este atât subalternă cât şi supraalternă în raport cu *q*;

1.2.4. propoziția *p* este *contrară* propoziției *q* dacă *p* şi *q* nu pot fi adevărate împreună, Ap → Fq;

1.2.5. propoziția *p* este *subcontrară* propoziției *q* dacă *p* şi *q* nu pot fi false împreună, Fp → Aq;

1.2.6. propozițiile *p* şi *q* sunt *contradictorii* dacă sunt contrare şi subcontrare între ele.

Relațiile logice şi cele ontice nu se influențează între ele. Două propoziții pot fi independente ontic dar dependente logic sau invers. De pildă, propozițiile „Traian este la Piteşti" şi „Traian este la Ploieşti" sunt independente ontic; ele pot fi rostite sau gândite (pot avea loc) împreună sau separat, dar nu pot fi adevărate împreună. Cele două propoziții sunt independente ontic dar sunt contrare logic.

Valoarea logică a unei propoziții este dependentă de valoarea ontică a unui fapt numai şi numai dacă între propoziție şi fapt există o relație semiotică, respectiv, dacă propoziția este expresie a faptului sau faptul este interpretare a propoziției (sau a negației acesteia). Să presupunem că valoarea logică a propoziției *p* depinde de valoarea ontică a faptului *q*, respectiv,

Lq → Ap (dacă *q* are loc, atunci *p* este adevărată) (6)

în acest caz, propoziția *p* presupune că are loc *q* astfel încât, dacă *q* nu are loc, urmează că *p* este falsă, ajungând la relația semiotică Lq = Ap (*p* exprimă *q* sau *q* este o interpretare a lui *p*).

Prin urmare, un fapt dobândeşte calitatea de propoziție în măsura în care este *interpretat*, adică în măsura în care i se asociază alt fapt pe care îl *exprimă*. Totuşi, nu orice asemenea asociere transformă un fapt într-o propoziție. De pildă, dacă un fapt este asociat, prin interpretare, lui însuşi, nu se obține o propoziție. Cu alte cuvinte, relația semiotică de interpretare – exprimare *nu este reflexivă*.

Condiția necesară şi suficientă pentru ca un fapt, *p*, să fie propoziție este să aibă valoare de adevăr, respectiv, să fie interpretat printr-un alt fapt, *q*, când are loc: Ap = Lq şi Fp = ~ Lq. Faptul *q are loc* este exprimat prin „Lq", astfel încât, dacă este adevărat că „*q* are loc", atunci şi numai atunci *q are loc* are loc. Prin urmare:

1. p ⇒ q (7)
2. Ap = Lq
3. A „Lq" = LLq
4. LLq = Lq
5. A „Lq" = Lq
6. „Lq" ⇒ q

Expresia „Lq", „*q* are loc", exprimă faptul *q* sau, ceea ce este totuna, faptul *q* este interpretare a expresiei „Lq". Spunem că „Lq" este exprimarea *canonică* a faptului *q*.

Din cele de mai sus, reiese că *p* şi „Lq" au aceeaşi interpretare, adică sunt propoziții cu acelaşi înțeles şi cu aceeaşi valoare de adevăr; sunt propoziții *sinonime* şi *echiveridice*:

1. $p \Rightarrow q$ (8)
2. $Ap = Lq$
3. „Lq” $\Rightarrow q$
4. A „Lq” = Lq
5. Ap = A „Lq”

În consecință, *p* are interpretarea *q* dacă şi numai dacă *p* şi „Lq” sunt echiveridice şi *au acelaşi înțeles*, adică, dacă şi numai dacă *p* poate fi substituit sau eliminat din orice context în care este vorba de faptul *q* prin „Lq”. De pildă, dacă expresia „Marte este planetă” are interpretarea *Marte este planetă*, atunci poate fi substituită în orice context prin expresia „Faptul *Marte este planetă* are loc”. De exemplu, este totuna să se spună „Copernic crede că Marte este planetă” şi „Copernic crede că faptul *Marte este planetă* are loc”.

Am obținut că, dacă *p* este propoziție, având interpretarea *q*, atunci *p* poate fi substituit prin expresia „Lq”. Să arătăm că are loc şi reciproca: dacă *p* şi „Lq” pot fi substituite în orice context, atunci *p* este propoziție (are valoare de adevăr) şi are interpretarea *q*.

1. „Lq” $\Rightarrow q$ (9)
2. A „Lq” = Lq
3. $Ap = Lq$ (presupunem că *p* substituie „Lq”)
4. $p \Rightarrow q$

Prin urmare, un fapt, *p*, este propoziție şi are interpretarea *q* dacă şi numai dacă *p* poate fi substituit în orice context prin expresia „Lq”. Dacă *q* este înlocuit cu *p* în (8.1), se obține:

1. $p \Rightarrow p$ (10)
2. $Ap = Lp$
3. „Lp” $\Rightarrow p$
4. A „Lp” = Lp
5. Ap = A „Lp”

Dacă presupunem că un fapt *p* este interpretat prin el însuşi, ajungem la concluzia că *p* trebuie să fie substituibil prin „Lp” care este expresia sa canonică. Dacă încercăm să substituim *p* prin „Lp” se ajunge la regresie la infinit:

p = „Lp” = „L„Lp”” = „L„L„L …””” (11)

cu alte cuvinte, dacă un fapt este interpretat prin el însuşi, atunci *nu poate fi substituit prin expresia sa canonică*, având consecința că un fapt interpretat prin el însuşi *nu satisface condițiile sintactice pentru a fi propoziție*. Am obținut rezultatul că un fapt nu poate fi interpretat prin el însuşi; este imposibil ca un fapt să fie atât interpretandum cât şi interpretans în acelaşi act de interpretare.

Mai mult decât atât, se demonstrează că *un fapt nu poate fi exprimat sau interpretat printr-un fapt dependent*. Să arătăm mai întâi că un fapt nu poate fi exprimat printr-o consecință a sa:

1. Lq → Lp (presupunere) (12)
2. p ⇒ q → (presupunere)
3. Ap → Lq (din 2)
4. Ap → Lp (din 1, 3)
5. p ⇒ p (din (4))

dar, cum am văzut, este imposibil ca un fapt să se exprime pe sine. Prin urmare, una dintre presupunerile (12.1) sau (12.2) trebuie respinsă. Pe de altă parte, nu se poate ca un fapt să fie interpretat printr-o consecință a sa:

1. Lp → Lq (presupunere) (13)
2. p ⇒ q → (presupunere)
3. Lq → Ap (din 2)
4. Lp → Ap (din 1, 3)
5. p ⇒ p → (din (4)), imposibil.

În mod asemănător se demonstrează că un fapt nu poate fi exprimat sau interpretat printr-un fapt contrar:

1. Lq → ~ Lp (presupunere) (14)
2. p ⇒ q → (presupunere)
3. Ap → Lq (din 2)
4. Ap → ~ Lp (din 1, 3)
5. Lp → Fp (din 4)
6. Lp → A ~ p (din 5)
7. ~ p ⇒ p (din (6)), imposibil.

În consecință, un fapt poate fi interpretat numai printr-un fapt independent sau, altfel spus, *numai faptele independente între ele se pot afla în relație de interpretare-exprimare*. Un fapt nu poate fi interpretat printr-un alt fapt dependent, ci este *explicat* prin acesta. De pildă, faptul că într-un loc oarecare există fum nu poate fi interpretat prin faptul că în acel loc există foc, ci fumul este *explicat* prin ipoteza focului, potrivit schemei:

Oriunde există foc există fum. (15)
În locul *X* există foc.
** În locul *X* există fum.

Focul este considerat o condiție suficientă pentru prezența fumului. Prezența fumului în locul *X* nu *exprimă* prezența focului, ci prezența focului constituie o explicație pentru prezența fumului. În cazul explicației deosebim *explanandul* sau faptul care este explicat şi *explanansul* constituit din faptele prin care explicăm. Explanansul, de obicei, este alcătuit dintr-o regulă generală care exprimă relația dintre fapte şi un fapt aflat în relație de dependență cu explanandul. În exemplul de mai sus, „În locul *X* există fum" este explanandul, „Oriunde există foc există fum" este regula care arată că prezența focului este condiție suficientă pentru

prezența fumului, iar „În locul *X* există foc” este condiția inițială, particulară sau specifică a explicației.

Am obținut rezultatul că oricare două fapte pot fi relaționate, dar nu întotdeauna prin relația *semiotică* a interpretării, decât dacă cele două fapte sunt presupuse independente între ele. Dacă două fapte sunt presupuse în relație de dependență, atunci ele trebuie relaționate *logic* prin explicație. Interpretarea şi explicația sunt două modalități complementare prin care faptele pot fi relaționate. În ambele cazuri pot interveni erori. Dacă presupunem două fapte independente şi interpretăm unul prin celălalt, putem cădea în eroare în cazul în care cele două fapte sunt dependente. Dacă presupunem că două fapte sunt dependente putem apela greşit la explicație atunci când ele sunt independente.

Din aceea că un fapt, *p*, nu poate fi interpretat printr-un fapt aflat în relație de dependență cu *p*, rezultă că *limbajul nu are funcție magică*, adică, nu este suficient să rosteşti sau să gândeşti o propoziție pentru ca faptul presupus prin acea propoziție să aibă loc. Să presupunem că, cel puțin parțial, limbajul are funcție magică, respectiv, că există cel puțin o propoziție, *p*, care presupune faptul *q*, astfel încât, dacă *p* este rostită sau gândită (dacă are loc), (Lp), atunci faptul *q* are loc (Lq). În acest caz:

1. $p \Rightarrow q \rightarrow$ (propoziția *p* presupune faptul *q*) (16)
2. $Lp \rightarrow Lq$ (ipoteza că limbajul are o funcție magică)
3. $Lq \rightarrow Ap$ (din (1))
4. $Lp \rightarrow Ap$ (din (3) şi (2))
5. $p \Rightarrow p \rightarrow$ (din (4)), imposibil.

Am obținut că este imposibil ca producerea propoziției *p* să ducă la producerea faptului presupus de *p*. Prin urmare, indiferent cine ar repeta la nesfârşit „Să fie lumină!”, nu va reuşi să determine risipirea întunericului.

De multe ori, termenul „interpretare” este utilizat impropriu. De pildă, se consideră că medicul, când stabileşte un diagnostic, interpretează un simptom. De fapt, simptomul şi boala se află în relație de dependență, astfel încât, diagnosticul reprezintă o explicare a simptomului, nu o interpretare a sa. Când astrologul asociază diferitelor poziții ale planetelor evenimente din viața unui individ, se consideră că el explică acele evenimente, pornindu-se de la ipoteza că pozițiile planetelor, să spunem, la naştere şi evoluția ulterioară a individului sunt în relație de dependență. De fapt, o asemenea relație nu poate fi susținută; demersul astrologului este de ordin semiotic, el interpretează fenomenele astronomice, le atribuie înțeles.

Interpretarea reprezintă, astfel, mijlocul prin care faptele independente sunt relaționate. Prin interpretare, Universul dobândeşte înțeles, este umanizat. Numai prin interpretare este posibil adevărul, numai în urma interpretării unele fapte devin propoziții şi sunt valorizate prin valori de adevăr.

Unii autori au adoptat o poziție reducționistă, negând fie rolul jucat de relațiile semiotice între fapte, fie importanța relațiilor logico-ontice, exagerând fie virtuțile explicației, fie virtuțile interpretării. Pozitiviştii consideră că numai punerea în evidență a relațiilor logico-ontice reprezintă cunoaştere autentică. În

replică, alți cercetători, cum este Gadamer H. G., susțin punctul de vedere că adevărul (prin urmare cunoaşterea) nu este rodul *metodei*, adică al operațiilor logice, ci al interpretării sau al relațiilor semiotice (ori *hermeneutice*). Ambele perspective sunt incomplete şi nu pun în evidență decât parțial mecanismele care fac posibile adevărul şi cunoaşterea. Trebuie recunoscut că între fapte există atât relații ontico-logice cât şi relații semiotice. A nega relațiile semiotice înseamnă a nega existența interpretului, evaluatorului sau a cercetătorului, ceea ce este totuna cu a nega adevărul şi cunoaşterea. Dacă dorim să reducem orice raport între fapte la componenta semiotică, ne lovim de paradoxuri insurmontabile. Prin urmare, adevărul şi cunoaşterea nu pot fi analizate decât prin îmbinarea demersurilor logicii şi semioticii.

REFERINȚE BOBLIOGRAFICE

1. Codoban A. *Semn şi interpretare*. – Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001.
2. Davidson D. „Truth and Meaning”, *Meaning and Reference*, OUP, 1993.
3. Davidson D. *Inquiries into Truth and Interpretation*. – Oxford: Clarendon Press, 1986.
4. Devitt M., Sterelny K. *Limbaj şi realitate*. – Iaşi: Editura Polirom, 2000.
5. Eco U. *Limitele interpretării*. – Constanța. Editura Pontica, 1996.
6. Frege G. *Scrieri logico-filosofice*. – Bucureşti: Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1977.
7. Gadamer H. G. *Adevăr şi metodă*. – Bucureşti: Teora, 2001.
8. Gadamer H. G. *La philosophie hermeneutique*. – Paris: PUF, 1996.
9. Hempel C. G. *Aspects of Scientific Explanation and other Essays in the Philosophy of Science*. – New York: Free Press, 1965.
10. Narița I. *Semiotica*. – Timişoara: Editura de Vest, 2007.
11. Quine W. V. O. *The Roots of Reference*. – La Salle: Open Court, 1973.
12. Ross D. *Metaphor*, *Meaning and Cognition*. – New York: Peter Lang, 1993.
13. Schiffer S. R. *Meaning*. – Oxford: Clarendon Press, 1972.
14. Tarski A. *The Semantic Conception of Truth*, *Readings in Philosophical Analysis*. – New York: Appleton, 1949.
15. Würtz B. *Hermeneutica lui Gadamer*. – Timişoara, 1985.

КЛАССИЧЕСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ РИТОРИКЕ: ДИОНИСИЙ ГАЛИКАРНАССКИЙ О РЕЧАХ В «ИСТОРИИ» ФИКУДИДА[1]

Olga OSIPOVA

(Universitatea de Stat „M. Lomonosov” din Moscova)

Дионисий Галикарнасский (ок. 55 – после 8 г. до н. э.) известен как автор не только исторического труда «Римские древности», создававшегося на протяжении многих лет, но и многочисленных риторических сочинений, относящихся к разным периодам его творчества: «О подражании», «О соединении слов», об ораторах Лисии, Исократе, Исее, Демосфене и Динархе, так называемых «литературных» писем, а также трактата «О Фукидиде» – единственного сочинения, посвященного не оратору, а историку [1, с. 83–87; 2, с. 33–34]. Говоря о месте историографии в риторических сочинениях Дионисия Галикарнасского, необходимо отметить, что он анализирует структуру и стиль произведений Геродота, Филиста, Ксенофонта, Феопомпа, а также логографов – первых древнегреческих историков; имена авторов III–II веков до н. э. он упоминает лишь в списках подражателей оратора Исократа.

Наибольшее место среди историков в сочинениях Дионисия Галикарнасского занимает Фукидид, произведение которого он рассматривает, кроме отдельного трактата, также во «Втором письме к Аммею» о стиле Фукидида, где раскрывает и иллюстрирует многочисленными примерами положения одной из глав трактата «О Фукидиде» (De Thuc. 24), и в третьей главе «Письма к Помпею», в которой дает сравнительную характеристику произведениям Геродота и Фукидида.

Следует отметить, что в связи с классицизмом в римской литературе и литературной теории I в. до н. э., иными словами, в связи с изучением литературы в практических целях, чтобы найти образцы для подражания, особое значение приобретает учение о типах, или характерах речи. Дионисий Галикарнасский, следуя господствовавшим в его время тенденциям, анализирует литературные произведения ораторов и историков с дидактическими целями: какому автору и в чем следует подражать при составлении совещательных и судебных речей, так как сочинение речей для заданных исторических обстоятельств было частью обучения.

Напомним, что в трудах историков, в том числе и в «Истории» Фукидида, речи не являются точным воспроизведением выступлений, действительно имевших место, но составлены самим автором, например

[1] Dionysius of Halicarnassus 1975 – Dionysius of Halicarnassus. On Thucydides / With transl. and comm. by W.K. Pritchett. Berkeley, 1975.

Фукидидом, с учетом, во-первых, характера оратора, во-вторых, конкретной ситуации, в которой эта речь была произнесена: «… то, что, по моему мнению, каждый мог сказать наиболее подходящего о настоящем положении дел». При этом Фукидид стремится «как можно ближе придерживаться общего смысла действительно сказанного» (Thuc. 1.22.2). Итак, Фукидид передаёт аргументы оратора и структуру аргументации, при помощи которой оратор формулирует свою точку зрения [3, с. 361–384].

Дионисий Галикарнасский рассматривает речи в «Истории» Фукидида не как историк, а с точки зрения современной ему риторики, и главным критерием их оценки оказывается уместность (*to prepon*): насколько они подходят данному оратору в данных обстоятельствах. В трактате «О Фукидиде» он цитирует приведенный выше пассаж из труда Фукидида (De Thuc. 41). К. С. Сакс предполагает, что Дионисий интерпретирует слова *tōn alēthōs lechthentōn* «действительно сказанное» как речи, предназначенные для произнесения в народном собрании или на суде – *alētinoi agōnes*?, *enagōnioi logoi*, подразумевая, таким образом, не точную передачу слов оратора, а типы речей, которые могут быть включены в исторические сочинения [4, с. 392–393]. Добавим к этому, что, по мнению Диодора Сицилийского (ок. 90–21 г. до н. э.), автора «Исторической библиотеки «, в исторический труд можно поместить речи тех же типов (20.1–2).

Итак, место речей в композиции всего произведения и отдельных его частей Дионисий Галикарнасский рассматривает в разделе, посвященном содержанию (*oikonomia*, *to pragmatikon meros*?? «расположение материала», De Thuc. 16–18), содержание и стиль речей – в той части трактата, где говорится о стиле произведения (*ho lektikos topos*, De Thuc. 34–49).?

Анализируя место речей в композиции, Дионисий Галикарнасский прежде всего обращает внимание на то, насколько речь уместна в данном эпизоде, и приводит мнение историка Кратиппа, почему в восьмой книге «Истории» Фукидида нет прямых речей: Фукидид якобы приходит к выводу, что они не только мешают изложению событий, но и утомительны для слушателей (De Thuc. 16). Дионисий Галикарнасский выявляет зависимость числа речей от темпа повествования: первая книга «Истории», содержащая мало незначительных событий, изобилует речами, тогда как восьмая, описывающая много важных событий, речей лишена (De Thuc. 16).

Исходя из требований уместности, Дионисий Галикарнасский отмечает, что в одних случаях, где речи необходимы, их нет, но в других, где их могло бы не быть, они присутствуют (De Thuc. 17). Таков эпизод с расправой над восставшими митиленцами в 427 г., решение о которой принималось на двух собраниях: о первом, на котором афиняне решают истребить все население, Фукидид рассказывает, не приводя речей (Thuc. 3.36), в рассказе о втором, когда афиняне постановляют казнить только зачинщиков восстания, имеются речи Клеона и Диодота (Thuc. 3.36–49). Речей не хватает и в описании посольства афинян в Спарту в 430 г. (Thuc. 2.59, De Thuc. 15).

Надгробная речь Перикла (Thuc. 2.35–46), по мнению Дионисия Галикарнасского, неуместна в описании незначительных событий первого года войны: похвала павшим уместна в описании величайших бедствий

или величайших побед государства (De Thuc. 18). Он указывает, что такая речь больше подошла бы к описанию захвата афинянами острова Сфактерии в 425 г. (Thuc. 4.9–23, 26–40) или отступления афинян после разгрома Сицилийской экспедиции в 413 г. (Thuc. 7.78–87). Дионисий Галикарнасский предполагает, что при помощи этой речи отмечается роль Перикла. Действительно, в «Истории» Фукидида надгробная речь иллюстрирует прямую характеристику Перикла – оратора, достойного ее произнести (Thuc. 2.34.6).

Анализу содержания и стиля речей Дионисий Галикарнасский уделяет значительное место в разделе, посвященном стилю «Истории». Давая общую характеристику речам, он указывает на сильные и слабые стороны их содержания: с одной стороны, он отмечает богатство мыслей и суждений, которые Фукидид черпает, «будто из обильного источника», с другой – недостатки в использовании этого изобилия: неуместность аргументации или не соответствующий должному объем речи (De Thuc. 34). Среди недостатков стиля (De Thuc. 35) Дионисий Галикарнасский выделяет использование редких, необычных слов и неологизмов (*hai glōttēmatikai kai xenai kai pepoiēmenai lexeis*) и запутанного, сложного и неестественного синтаксиса (*ta polyploka kai ankyla kai bebiasmena schēmata*).

Переходя к рассмотрению отдельных диалогов и речей в «Истории» Фукидида, Дионисий Галикарнасский формулирует свой метод сравнительного анализа: сопоставление неудачных пассажей с теми, которые обладают всеми стилистическими достоинствами (De Thuc. 35). Анализ подчинен определенному плану: вначале дается пример, достойный одобрения, затем отрицательный. Так, Дионисий Галикарнасский выделяет в особую группу два диалога: Архидама и платейцев (Thuc. 2.71–75) и афинян и жителей Мелоса (Thuc. 5.85–113). Оценка, данная первому диалогу, показывает, на основе каких критериев он оценивает речи в «Истории» Фукидида: речи уместны для обеих сторон и персонажей в данных обстоятельствах, написаны чистым, ясным и кратким языком с умеренным использованием метра (De Thuc. 36). Мелосский диалог лишен этих достоинств, поэтому Дионисий Галикарнасский относит его к отрицательным примерам, иллюстрируя замечания многочисленными цитатами (De Thuc. 37–41).

Итак, можно сказать, что направление критики Дионисия Галикарнасского в значительной степени определяется системой «достоинств стиля» (*aretai*). Это прослеживается и в главах трактата «О Фукидиде», посвященных анализу отдельных речей. Начинает Дионисий Галикарнасский с тех, которые вызвали его удивление, так как они обладают всеми достоинствами совещательных речей (*dēmēgorikoi logoi*). К ним относятся речь Перикла (Thuc. 1.140–144), речи и письмо Никия (Thuc. 6.9–14, 7.11–15, 61–64, 77), речь платейцев (Thuc. 3.53–59); в последней он отмечает удачный порядок слов в одном из пассажей (Thuc. 3.57.4) в трактате «О соединении слов» (De comp. 7.44). Он приводит цитаты из этих речей, которые могут служить историкам образцами для подражания (*mimēmata*, De Thuc. 42).

Далее Дионисий Галикарнасский перечисляет речи, которым подражать не следует: речь Перикла (Thuc. 2.60–64), Клеона (Thuc. 3.37–40) и Диодота (Thuc. 3.44–48), Гермократа (Thuc. 6.71–80) и Евфема (Thuc. 6.82–87), но подробно анализирует, исходя из уже указанных выше критериев, только две: Перикла (De Thuc. 44–47) и Гермократа (De Thuc. 48). Так, первая часть сорок седьмой главы представляет собой пародию на речь Перикла: Дионисий Галикарнасский строит из фукидидовских оборотов одно длинное предложение, которому он придает ироническое звучание, начиная следующее предложение со слов «однако я этого не одобряю» (*ouk epainō*?) (см. Dionysius of Halicarnassus 1975: 130–131). Анализируя речь Гермократа, Дионисий Галикарнасский, называет в числе неудачных пассажей те, в которых используется парономасия в сочетании с гомеотелевтом. По его мнению, она добавляет речи ходульность (*psychra he paronomasia*, De Thuc. 48).

Несмотря на то, что в целом Дионисий Галикарнасский не считает эти речи образцом для подражания, однако он отмечает в них и удачные пассажи (например, 2.61.1–2, 63.3–4, 6.76.2, 78.1). В трактате «О соединении слов « Дионисий Галикарнасский также находит пассаж в надгробной речи Перикла (Thuc. 2.35.1), который благодаря ритму является удачным примером величавого стиля (*megaloprepēs*?, De comp. 18.113–115).

Подводя итог своему исследованию (De Thuc. 49), основным недостатком как речей, так и «Истории» Фукидида в целом Дионисий Галикарнасский называет особенности стиля, повторяя его оценку, данную выше (De Thuc. 35). Такой стиль, по его мнению, не подходит ни для одного типа совещательных речей. В «Письме к Помпею» он прямо указывает, что речи у Фукидида лишены соответствия, или уместности (*to prepon*): историк однообразен (*homoeidēs*) в сочинении речей и уступает в этом отношении Геродоту (Pomp. 3.776).?

Тем не менее, трудно согласиться с точкой зрения, что при анализе речей в «Истории» Фукидида Дионисий Галикарнасский подробно перечисляет недостатки, но лишь расплывчато отмечает достоинства (см., например, Damon 1991: 50). Как можно заметить, в трактате «О Фукидиде», одном из наиболее полных риторических сочинений, он прежде всего определяет достоинства содержания и стиля, отсутствие которых и оказываются недостатками. В этом трактате, как и в сочинении «О соединении слов», богатство содержания оценивается в связи со стилем и наоборот.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Sacks K. S. *Historiography in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus* // Athenaeum. 1983, vol. 61.
2. Damon S. *Aesthetic Response and Technical Analysis in the Rhetorical Writings of Dionysius of Halicarnassus* // MH. 1991, vol. 48.1.
3. Garrity T. F. *Thucydides 1.22.1: Content and Form in the Speech*. // AJPh. 1998, vol. 119.3.
4. Saks K. S. *Rhetoric and Speeches in Hellenistic Historiography* // Athenaeum. 1986, vol. 64.

OPERA DE ARTĂ (FILMUL): STRATEGII HERMENEUTICE

Dumitru OLĂRESCU

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Hermeneutica filosofică, operând cu noţiuni mai tradiţionale (gândire, exprimare verbală), a fost mai lesne de aplicat comparativ cu hermeneutica artei, antrenând filosofi remarcabili (autorul ei se consideră Hans-Georg Gadamer, discipol al lui Martin Heidegger), care au contribuit considerabil la ridicarea gradului evolutiv al acestei hermeneutici. Principiile hermeneuticii filosofice au fost expuse în cunoscutul „cerc hermeneutic" formulat de Heidegger, pentru care cunoaşterea lumii de către om şi comprehensiunea de sine a omului se suprapun, încât cunoaşterea include o anumită comprehensiune de sine, iar aceasta din urmă – o anumită perspectivă asupra lumii. În limbaj heideggerian hermeneutica este filosofia epocii imaginilor şi a ineluctabilului lor conflict. Ulterior Gadamer exprimă mai concret această idee „…hermeneutica nu mai este hermeneutica comprehensiunii sensului, ci este interpretarea de sine a fiinţării umane" [1, p. 38-39], devenind una din cele mai importante orientări nu numai în hermeneutica sa filosofică, dar şi în plan psihologic, fiind legată de fiinţa spirituală.

Aşa cum preciza Bollnow, şi interpretarea nu se limitează la o simplă expresie exterioară a semnificaţiilor, ci constituie o performanţă creatoare, întrucât numai pornind de la ea se stabileşte ceea ce este oscilant şi obţine semnificaţie de sine stătătoare [2, p. 68]. De aici şi rolul interpretului sesizat de W. Diltey, în raport cu autorul operei originale: „Interpretarea este o operă a artei personale, iar proprietăţile ei cele mai desăvârşite sunt condiţionate de genialitatea interpretului…" [2, p. 99]. Arta interpretării, ca verigă de bază în mecanismul hermeneuticii, conduce la sintagma „interpretare comprehensivă". De aceea şi Paul Ricoeur, şi Mircea Eliade acordă interpretării în cadrul hermeneuticii un rol deosebit, numind-o „ştiinţă a interpretării" şi afirmând că „hermeneutica constă în interpretarea aplicată" (P. Ricoeur) şi „hermeneutica reprezintă teoria şi metodologia interpretării…" Tot ei au abordat şi problema obiectivităţii şi subiectivităţii în arta interpretării. Paul Ricoeur distinge între interpretarea „obiectivă" şi „subiectivă" situarea interpretului în însuşi sensul de interpretare [3, p. 34]. Poate e vorba de o obiectivitate subiectivă ce ar motiva şi polivalenţa interpretărilor?

Astfel, interpretarea nu este un simplu act, ci felul nostru de a fi, „interpretarea este însăşi structura fiinţei noastre" (Heidegger).

E un adevăr axiomatic că multiplele tehnici şi metode de interpretare a unei opere de artă sunt dictate de însăşi forma şi conţinutul acesteia, iar rezultatul fiind acelaşi: o izbutită implicare a exegetului în lumea artistului. Nu există o interpretare unică şi definitivă. Interpretarea poate fi infinită, dar interpretul e necesar să dispună de simţul limitei acestei interpretări.

Mai aproape de artă se impune ideea hermeneutului american Arthur C. Danto, care menționează că opera de artă nu este recunoscută decât dacă devine obiect al vreunei interpretări [4, p. 39]. Or, „interpretarea are funcția ce transformă obiectul material într-o operă de artă" [5, p. 56]. Această idee dezvăluie şi esența filmului de nonficțiune – gen al artei cinematografice la care ne vom referi în acest studiu, unde realitatea, după procesul de interpretare a ei de către cineaşti, devine o veritabilă operă de artă.

Comunicarea interumană prin artă presupune implicarea unui mesager care să desfăşoare un proces de interpretare a realității. Iar filmul de nonficțiune este o formă de comunicare audiovizuală, unde cineaştii (scenaristul, regizorul, operatorul), fiind nişte seismografi sensibili ai realității, selectează din tumultul evenimentelor şi fenomenelor material necesar pentru viitorul film şi apoi tot ei, cineaştii, vor fi şi interpreții imaginilor captate, reuşind să investească lumea cu noi semnificații, creând adesea dint-un cotidian banal un spectacol audiovizual, evidențiind detalii, sensuri şi însăşi esența materiei imperceptibile unei lumi obişnuite.

Comunicarea audiovizuală e un proces complex, desfăşurându-se concomitent multiplan. În primul rând, evoluează în plan orizontal în interiorul componentelor de bază – imaginea vizuală şi cea sonoră – şi pe verticală prin simbioza acestora obținută din interacțiunile lor. Iar în cazul filmului documentar de artă acest proces se complică prin sinergia a mai multor genuri de artă care au condiționat geneza filmului respectiv. De aceea la abordarea hermeneuticii asupra filmului documentar de artă exegetul se confruntă deja cu mai multe niveluri de interpretare.

Hermeneutul se va convinge că prin ritmul audiovizual creat de regizor din alternanțe, asocieri şi contopiri de imagini vizuale şi sonore, prin găsirea compoziției plastice-dinamice, transformări de forme (desecări de imagine, accente pe unele detalii, care, fiind izolate de contextul lor, uneori păstrându-se în subconştientul spectatorului, devin un element simbolic sau metaforic, purtător de noi mesaje ideatice şi artistice), prin abateri lirice sau filosofice, prin suspansuri şi contrapunctări sugestive dintre componentele filmului regizorul reuşeşte să creeze prin interpretarea operelor plastice, ce s-au aflat la baza filmului, o compoziție dinamică audiovizuală – filmul de artă cu potențialul şi capacitățile sale de-a impresiona, de-a invoca în lumea frumosului, de-a provoca spiritul axiologic şi, principalul, de-a emoționa… Aşa cum s-a întâmplat cu filmele antologice dedicate artelor plastice: *Leonardo da Vinci*, *Pablo Picasso* şi *Paradisul terestru* create de cineaştii italieni Luciano Emmer şi Enrico Gras, *Van Gogh* (Premiul pentru cel mai reuşit film de artă la Festivalul Internațional de la Veneția, Premiul Oscar) şi filmul *Guernica* semnate de regizorul francez Alain Resnais sau filmul *Misterul Picasso* al colegului său Henri Clouzot (menționat cu Premiul juriului la Festivalul Internațional de la Cannes) şi cu alte filme de rezonanță create pe baza interpretării unor opere de artă. În această ordine de idei putem nominaliza şi câteva filme din cinematografia autohtonă: *Alexandru Plămădeală*, *Neam de pietrari* ale regizorului Anatol Codru; *Goblen*, *Firul viu*, *Obsesia*, *Aria* semnate de regizorul Vlad Druc; *Confesiune*, *Mihail Grecu. Dincolo de culoare* de regizorul Mircea Chistrugă.

Existenţa noastră implică un proces complex de corelaţii interactive, multiple linii de legătură între prezentul, trecutul şi viitorul nostru. De aceea esteticianul John Hancock [6] are dreptate când, încercând să lege perspectivele ontologice ale hermeneuticii filosofice de practica disciplinelor interpretative, cu referinţă la opera de artă, evidenţiază corelaţiile dintre trei aspecte ale procesului de interpretare: contextualitatea, interactivitatea şi temporalitatea. Din punctul nostru de vedere şi la abordarea hermeneuticii asupra filmului documentar de artă, comprehensiunea şi apoi interpretarea se va efectua tot din perspectiva contextuală, interactivă şi temporală. Realitatea din film şi însuşi filmul, cu sistemul său audiovizual complex, investigat prin prisma acestor trei factori importanţi poate deduce implicaţii semnificative pentru procesul lor de înţelegere şi interpretare. Iar realitatea unui film de artă se formează din mai multe componente, ce ţin de compoziţie, de fondul ideatic, de senzaţii, de semnificaţii, de stil şi a.m.d. Şi pentru a înţelege concepţia cineaştilor se va analiza contextul apariţiei operelor de artă, ce se află la baza filmului respectiv, viziunile şi corelaţiile autorului acestora cu realitatea, toate fiind raportate la un timp concret. Şi numai după comprehensiunea acestui univers şi a formulelor filmice, în care el a fost turnat pentru a comunica cu lumea, poate urma procesul de interpretare a hermeneutului, care, în fond, se va conduce, poate, uneori inconştient, dar tot de aceiaşi trei factori.

Hermeneutica artei operează cu experienţa de adevăr comunicat prin opera de artă şi inaccesibil pe orice altă cale. Aceasta – după Gadamer – este semnificaţia filosofică a artei. Or, înţelegerea operei de artă presupune un demers conjugat: fenomeno-hermeneutic şi ontologic. Aceasta, însă, pe temeiul conceperii artei ca un limbaj, mai exact, ca o rostire, în care trebuie să delimităm exact următoarele niveluri: „ceea ce a fost rostit", „arta acelei rostiri" şi „comprehensiunea rostirii", prin care să se ajungă „dincolo de ceea ce a fost rostit, […] dar dificultatea constă în a înţelege ceea ce a fost rostit şi arta acestei rostiri" [2, p. 151]. Or, conform opiniei lui Dilthey ultimul scop al demersului hermeneutic este „de a-l înţelege pe autor mai bine decât s-a înţeles el însuşi" [2, p. 150].

Se ştie că în artă omul îşi află posibilitatea sa primordială de a-şi crea propria imagine asupra felului de a fi în lume, gradul şi modul lui de a înţelege această lume şi de a o exprima. Arta, mai ales cea modernă, tinde să exprime imaginea fiinţei umane în toată complexitatea sa, în raport cu lumea şi cu tot universul cosmic. Acest vast domeniu a făcut ca arta să se bucure de multiple interpretări. Noi, însă, ne vom apropia de noţiunea de artă prin prisma hermeneuticii şi anume prin viziunea unui hermeneut al artei, Walter Biemel (filosof german, născut în Transilvania), pentru care arta este o scriere ieroglifică, „…ea este un limbaj cu mai multe nivele posibile de înţelegere. La fiecare abordare a ei afli ceva nou; cât de departe avansează înţelegerea, variază foarte mult de la un caz la altul. Arta este un limbaj care necesită o interpretare" [7, p. 67].

Hermeneutica unei opere de artă, prin implicarea sa complexă (corelaţia parte ↔ întreg) şi polidimensională (trecut ↔ prezent, actualitate ↔ istorie, tradiţie), reuşeşte să cuprindă toate structurile antropologice ale imaginarului – miturile (ţinând cont de valenţa cognitivă a miturilor, se poate afirma că acestea constituie una dintre modalităţile importante ale procesului de cunoaştere, şi, poate, anume acest fapt l-a făcut pe Nietzsche să afirme atât de sugestiv că „filosofia este o prelungire a instinctului mitic"), simbolurile, arhetipurile,

motivele etnofolclorice – la nivele mai superioare şi mai profunde. Cele mai diverse semnificaţii directe, aparente, ascunse sau care au fost afectate de unele metamorfoze, dar caracterizează într-un fel sau altul fenomenul spiritual, devin obiectul hermeneuticii, fiindcă ea este chemată să decodeze, să înţeleagă şi să interpreteze corect mesajele acestora. Astfel, hermeneutica constituie o mare experienţă existenţială şi de valorificare a unui vast complex de semnificaţii. Mecanismul hermeneuticii prin re-creare obţine capacitatea de-a perpetua „memoria spirituală" a civilizaţiilor, adică de-a activa şi continua viaţa miturilor, simbolurilor şi arhetipurilor integrate în operele de artă, în totalitatea activităţilor creatoare ale civilizaţiilor, mai demonstrând şi faptul că şi culturile minore dispun de dimensiuni universale şi pot fi valorificate prin abordări hermeneutice.

Opera artistică, inclusiv şi filmul, prin tendinţa sa de a demonstra lumii ceva plin de sensuri, devine o prerogativă a hermeneuticii.

În concepţia lui Heidigger, sarcina primordială a creatorului de artă constă în „a propune o lume a sa", iar autorul hermeneuticii trebuie să regăsească această lume. Care ar fi mecanismul acestui proces de creativitate hermeneutică în arta filmului de nonficţiune, unde şi cineastul, bazat pe fapte concrete, le interpretează, propunându-ne o concepţie a sa despre fenomenul respectiv, adică tot un fel de lume a sa? Prin complexa operaţie de descifrare, comprehensiune şi interpretare se creează condiţii pentru germinarea noilor sensuri: hermeneutica face posibilă depistarea şi raportarea acelor tangenţe abia sesizabile ale mişcărilor noastre cotidiene la lumea nobilelor sau dramaticilor gesturi din timpurile demult apuse; mecanismul hermeneuticii se orientează nu numai asupra sensului direct al metaforei sau simbolului, dar şi asupra originii sau principiilor construcţiei metaforice de unde iar iau naştere alte sensuri. În film, ca şi în toate artele, simbolul şi metafora, venind din spaţii poetice, universale „…sunt cifrul unui mister, fiind singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi exprimat cu alte mijloace; niciodată nu se va putea afirma că a fost explicat o dată pentru totdeauna, întrucât trebuie descifrat iarăşi şi iarăşi, întocmai ca o partitură muzicală, care cere să fie interpretată mereu în alt mod" [8, p. 23].

Hermeneutica unei arte de sinteză, cum este cinematografia, cu un sistem complex de imagini artistice, cu mai multe componente şi structuri la nivel micro şi macro (ce creează o serie de dificultăţi la relevarea corelaţiei parte ↔ întreg), presupune multiple operaţii creatoare şi analitice, o serie de extrapolări filosofice, mitologice, biblice, istorice, semiotice, culturologice etc. Oprindu-ne la filmul documentar de artă, vom constata că în această categorie de filme se declanşează un proces interactiv de sincretizare ale mai multor genuri de artă. Postulatul lui Nietzsche despre aceea că nu există adevăr, există numai interpretare, poate fi atribuit totalmente filmului de artă care, în esenţa sa, nu este altceva decât o interpretare a operelor de artă ce se află la baza sa. Aici operele de artă deja finisate (arte plastice, goblenuri, coregrafie, arta interpretativă, arta populară şi a.) nu sunt transferate automat pe peliculă de cinema sau pe suport video, ci supuse viziunii, interpretării cineaştilor, evidenţiind unele sensuri nebănuite în opera originală, accente şi semnificaţii noi. În aceste filme operele de artă, fiind redimensionate (prin montaj, mişcări de aparat, cadraj şi alte operaţii), sonorizate (prin accent sau efect sonor, partitură muzicală, comentariul literar şi a.) şi, în general, recompuse sau recreate pe bază de noi principii, alte ritmuri, alte criterii

estetice, într-un alt limbaj – cel cinematografic – obțin noi dimensiuni, noi valențe artistice. Astfel, se creează o nouă operă – filmul de artă în sensul noțional al genului – cu statut artistic şi estetic de existență autonomă. Totuşi, cineastul trebuie să țină cont de limitele interpretării, căci o dramatizare artificială, o rupere nemotivată a părții de la întreg, un comentariu departe de obiect pot denatura esența originalului, pot substitui fondul lui ideatic cu ceva străin operei primare, ce stă la baza filmului.

La investigarea acestui proces de complexe sincretizări şi interpretări, de ciocniri de viziuni şi metamorfoze de limbaje şi semnificații poate fi aplicată anume hermeneutica cu mecanismul său de decodare, comprehensiune şi interpretare.

Astfel, cum a remarcat, Paul Ricoeur „…tocmai pe fondalul reinterpretării creatoare a moştenirilor culturale omul îşi poate proiecta emanciparea şi poate anticipa o comunicare fără obstacole şi fără limite” [9, p. 269].

Abordarea hermeneuticii asupra filmului de artă conferă posibilitatea de a elucida straturile şi motivele culturale, tradițiile, elementele ancestrale – tot universul spiritual care s-a aflat la baza sau la plăsmuirea „materiei prime” a operei cinematografice, fiindcă „hermeneutica este chemată să stimuleze «un model creator», o cultură prin incitarea capacității sale de gândire originală, organică şi sintetică, prin sporirea capacității sale de înțelegere a altor culturi” [3, p. 278].

În filmul documentar de artă fenomenele artistice mai dificile pentru a fi înțelese şi interpretate se supun şi principiilor fenomenologiei, iar semnele, arhetipurile, simbolurile (un fapt foarte remarcabil pentru filmul de nonficțiune: „toate sistemele de simboluri contribuie la configurarea realității”) [9, p. 15] din structurile filmice adesea sunt trecute prin viziune semiotică, conferindu-se astfel şi o extensie a filosofiei limbajului cinematografic, care are o importanță deosebită pentru hermeneutica filmului.

Un aspect semiotic important pentru hermeneutica artei este elucidat de filosoful Ch. Morris, care demonstrează că artele pot semnifica în toate tipurile de discurs, înlocuind semnele lingvistice cu iconi (imagine – semn): „în raport cu limbajul vorbit, în pictură şi muzică semnul iconic este dominant, ceea ce face aceste două tipuri de exprimare mai indispensabile pentru toate tipurile de discurs poetic” [10, p. 52].

Hermeneutica filmului de artă presupune şi o abordare a metalimbajului prin care se face posibilă investigarea construcțiilor arhetipale, simbolice, metaforice şi structurilor altor imagini artistice pe care le conține, spre exemplu, opera plastică ce s-a aflat la baza filmului respectiv. Aici metalimbajul va fi centrat mai mult pe coduri şi semnificații. Hermeneutul trebuie să înțeleagă relațiile dintre subiectul care efectuează investigațiile şi obiectul investigat. Aici ar fi adecvată abordarea semioticii cuantice a limbajului arhetipal propusă în context semiotic de către cercetătorul român Şerban Fotea, unde „înțelegerea pe care o are subiectul privitor la obiectul cercetării sale apare printr-un sui-generis proces de asimilare creatoare a limbajului obiect prin intermediul metalimbajului” [11, p. 27]. Acest proces este declanşat de către cineastul implicat în crearea filmului de artă şi ulterior – de către hermeneutul care va aplica mecanismele comprehensiunii şi interpretării asupra produsului audiovizual finit – filmul. „Rolul metalimbajului – în concepția lui Şerban Fotea – este de a face asimilabil limbajul obiect, astfel încât acesta să

nu mai rămână în afara subiectului, cu alte cuvinte, metalimbajul adecvat permite o «expansiune creatoare» a subiectului care ajunge să cuprindă în sfera cunoaşterii şi acţiunii pe care le poate manifesta noi zone ale realităţii în care se situează" [11, p. 28]. Ideea metalimbajului şi a semioticii nu sunt abordate accidental în acest context, fiindcă filmul, fiind o artă sintetică şi incluzând în structurile sale pictura şi muzica drept cele mai importante componente, se prezintă ca „o performanţă iconică în acţiune". Reiese că cinematografia, utilizând chiar şi semnele iconice, dispune de capacitatea de a exprima un discurs filosofic cu caracter metaforic datorită şi ontogenezei sale eminamente poetice.

Spre regret, modelul lingvisticii saussuriene a influenţat întreaga teorie a limbajului cinematografic, orientând-o spre orizonturi străine sau făcând-o să stagneze. „Filmologia trebuia să fie la fel ca lingvistica sau să nu fie deloc" [10, p. 53] – postulat formulat de cineastul şi criticul de film Radu Gabrea, referindu-se şi la faptul că modelul lingvistic a afectat şi teoriile metaforei în arta cinematografică, în care construcţia metaforică are la bază modelul iconic. Şi dacă în filmul de nonficţiune metafora şi simbolul se formează şi se declanşează mai mult la nivelul imaginii, şi hermeneutica acestora se va ocupa, în primul rând, cu investigaţii asupra imaginii, de limbajul şi în limbajul imaginii filmice. Apoi va cuprinde toate componentele filmului (raportate la corelaţia parte ↔ întreg), cu trimiteri la istoria şi geneza acestei „faceri", la contextul socio-cultural, la realitatea şi necesitatea ce a generat respectiva construcţie metaforică şi la multe alte momente antrenate de mecanismul hermeneuticii în căutarea sensurilor primordiale, în căutarea adevărului.

Aici am vrea să menţionăm că, dacă la începuturi încercarea de a aplica ştiinţele lingvistice asupra teoriei limbajului cinematografic (ca şi asupra teoriei limbajelor altor arte) a fost un imbold, apoi pe parcurs ştiinţa lingvisticii (mai ales acea promovată de F. Saussure) a dezorientat teoria acestuia, ducând-o până la impas. În decursul mai multor ani unii esteticieni şi teoreticieni ai artei cinematografice au efectuat o serie de tentative (Pier Paolo Pasolini, Christian Metz, Roland Barthes, Gilbert Cohen-Seat, Roman Iakobson, Kiril Rozlogov ş.a.), încercând să abandoneze teoria lingvistică saussureană şi să propună nişte formule proprii artei respective. Dar, totuşi, teoria limbajului cinematografic rămâne corupt de concepte lingvistice. În demersurile asupra imaginii filmice şi astăzi se mai operează cu noţiuni lingvistice ca „intertextualitate", „metatext". Doar şi în arta filmului sunt frecvente stările de „dincolo de expresibil", pe care prin analogie am putea să le „legiferăm" drept „metaimagine" filmică sau „metasens", atunci când se demonstrează un transfer de semnificaţii sau sensuri ascunse „dincolo" de cadrul real (sau fizic) al filmului. Aceste sensuri, fiind şi unul din obiectele principale ale hermeneuticii, fiindcă prin ele adesea se descoperă semnificaţii mai importante decât prin mesajul direct al imaginii, secvenţei sau chiar al filmului întreg.

Mircea Eliade şi-a dat seama de intervenţiile lingvistice asupra limbajelor tuturor artelor şi asupra mitologiei, confirmându-se „străin de voga panlingvistică". El a interpretat semnul nu numai ca un dat lingvistic, fiindcă în concepţia sa „un semn este de ajuns să indice sacralitatea locului, semnul este «energia condensată» sau «manifestare secretă a ritmului istoriei universale»" [3, p. 44]. În hermeneutica sa el a tins să evite pe cât a fost posibil „sistemul universal şi uniform" al lingvisticii.

Încercarea de pionierat a abordării sistemului hermeneutic în domeniul artei cinematografice de nonficţiune este dictată de transformările artistice şi estetice din epoca imaginii, care necesită şi noi modalităţi, elaborări şi aplicări de teorii, principii şi metodologii mai adecvate acestei epoci, evoluţiei imaginii (posibilităţile imense de fixare, captare şi montare a imaginii), a limbajului şi filosofiei ei. Dar aceasta în nici un caz nu înseamnă o desconsiderare sau o nihilare a criticii şi teoriilor existente în domeniul respectiv, ci o completare, o îmbogăţire a acesteia prin abordarea hermeneuticii, orientându-o spre reflecţii profunde, excluzând clişeele şi dogmele, condiţionând cristalizarea de noi sinteze de probe superioare, ce vin să regenereze şi să modernizeze modalităţile şi viziunile critice şi teoretice ale filmologiei contemporane, să contribuie la aprofundarea, diversificarea şi lărgirea perspectivelor sale pentru o înţelegere mai profundă a artei cinematografice şi a întregului proces evolutiv al audiovizualului sub semnul căruia se află cultura contemporană.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Gadamer H.- G., Boehm G. *Philosophische Hermeneutik*. – Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.
2. Boboc Al. *Cunoaştere şi comprehensiune.* – Bucureşti: Editura Paideia, 2001.
3. Marino A. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. – Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1980.
4. Bejan P. *Hermeneutica judecăţilor*. – Iaşi : Editura fundaţiei AXIS, 2004.
5. Danto A. *Analitical Philosophy of History*. – Frankfurt, 1974.
6. Hancock J. *Hermeneutica radicală şi opera de artă*. – Bucureşti: Editura Paideia, 2001.
7. Biemel W. *Fenomenologie şi hermeneutică*. – Bucureşti: Editura Pelican, 2004.
8. Chevalier J., Gheerbrant A. *Dicţionar de simboluri*, vol. I. – Bucureşti: Editura Artemis, 1994.
9. Ricoeur P. *Eseuri de hermeneutică*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1995.
10. Gabrea R. *Werner Herzog şi mistica renană*. – Bucureşti: Editura Capitel, 2004.
11. Fotea Ş. *Semiotica Cuantică a Limbajului Arhetipal*. – Iaşi Editura Lumen, 2006.

TRADUCERILE ROMANULUI *DON QUIJOTE* CA INTERPRETĂRI: ULTIMA TRADUCERE ROMÂNEASCĂ

Sergiu PAVLICENCU

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Dacă obiectivul de bază al hermeneuticii literare îl constituie *descoperirea, înţelegerea şi interpretarea sensurilor operelor literare* [1, p. 185], credem că aceste operaţii pot fi aplicate cu succes şi în cazul operelor literare traduse. Se ştie că traducerea unei opere literare dintr-o limbă în alta reprezintă, de fapt, trecerea acesteia dintr-un sistem, din cel al literaturii emiţătoare, în alt sistem, în cel al literaturii receptoare. Literatura tradusă se încadrează în sistemul literar receptor ca „un sistem intermediar" (José Lambert), cu conexiuni atît în sistemul literar-sursă, cît şi în sistemul literar-ţintă, traducerile fiind una dintre formele de interferenţă între sisteme. La trecerea unei opere literare dintr-un sistem în altul se schimbă şi funcţiile textului tradus, acesta poate căpăta funcţii noi, diferite de cele pe care le exercita în literatura de origine. Referindu-se la traducerile în limba franceză din ajunul Renaşterii, P. Chavy [2, p. 147-153] distinge zece funcţii principale ale textului tradus în altă limbă: *informativă*, *lingvistică*, *stilistică*, *literară*, *recuperativă*, *importatoare*, *selectivă*, *patriotică*, *democratică şi asociativă*. Fiecare dintre aceste funcţii ale traducerii unei opere literare în altă limbă, în cazul nostru traducerile romanului *Don Quijote* în limba română, ar putea constitui obiectul unor studii speciale. Ceea ce ne interesează însă este problema traducerilor ca interpretare.

Urmîndu-l pe Vs. Bagno [3, p. 132-133], care este cunoscut prin studiile sale despre receptarea literaturii spaniole în Rusia, inclusiv prin studiile despre receptarea romanului lui Cervantes *Don Quijote*, vom considera interpretări nu toate traducerile, ci doar pe acelea care îşi propun în mod conştientizat transformarea sau modificarea operei traduse în scopul soluţionării unor probleme specifice, adesea extraliterare. În schimb, interpretările neconştientizate reprezintă singura formă posibilă a receptări oricărei opere literare, avînd legătură directă cu psihologia creaţiei artistice.

Primele traduceri ale romanului *Don Quijote* sau doar ale unor fragmente din roman au apărut încă în timpul vieţii lui Cervantes: traducerea engleză a lui T. Shelton apare în 1612, cea franceză a lui C. Oudin – în 1614, cea italiană a lui L. Franciossini - în 1622. Aceste traduceri se caracterizează prin încercarea de a traduce *ad literam*, iar gradul de cunoaştere a limbii spaniole de către traducători a determinat mai multe greşeli de sens, una dintre dovezile cele mai grăitoare fiind chiar celebrul epitet *ingenioso hidalgo*. În schimb, primele traduceri păstrează aroma şi coloritul epocii, distingîndu-se prin calităţile la care s-a referit autorul însuşi în textul romanului: „Şi totuşi mi se pare că traducerea dintr-o limbă într-alta… e ca şi cum ai privi tapiseriile flamande pe dos, căci, deşi personajele se văd, ele sunt pline de fire care le întunecă şi nu se văd cu claritate netezimea şi piele

feţei” [4, II, p. 514]. Asemenea traduceri, „*deşi… pline de fire*”, după cum scrie Cervantes, nu erau încă traduceri-interpretări, ele conţineau doar unele elemente, şi acelea întîmlătoare, de interpretare. „Pentru a fi interpretări, menţionează Vs. Bagno [3, p. 134], este necesară o distanţă în timp”. Şi acestea nu au întîrziat să apară la o anumită distanţă temporală. Dintre acestea trebuie evidenţiate traducerile în limba franceză, în special traducerea lui Florian, apărută în 1799 şi reeditată de mai multe ori. Traducerea-interpretare a lui Florian, cunoscută în toată Europa, inclusiv în Ţările Româneşti, a servit ulterior drept intermediar pentru transpunerea lui *Don Quijote* şi în alte limbi europene. După versiunea franceză a lui Florian, caracterizîndu-se prin numeroase suprimări ale textului original şi fiind adaptată gustului francez, a fost realizată şi prima traducere în limba română a capodoperei lui Cervantes, pe care o datorăm lui Ion Heliade Rădulescu. De receptarea romanului *Don Quijote* în spaţiul cultural românesc, inclusiv la nivelul traducerilor, ne-am ocupat în unele lucrări publicate cu mulţi ani în urmă [5]. Iniţial, traducerea a fost publicată în *Curierul românesc* (1839), iar în 1840 a apărut în două volume, cuprinzînd însă numai primele cincizeci de capitole ale părţii întîi a romanului. Deoarece traducătorii francezi, menţionează P. Cornea [6, p. 59], „şi-au permis mari libertăţi faţă de original, omiţînd unele pasaje, interpolînd altele, temperînd stridenţele stilistice şi raţionalizînd compoziţia, cititorul român a luat cunoştinţă mai puţin de textul însuşi şi, mai mult, de o interpretare a lui”.

Cunoscutul hispanist Al. Popescu-Telega, căruia îi datorăm şi o versiune românească a romanului *Don Quijote*, este autorul unui important articol (*Încercări de traducere a lui* Don Quijote *în româneşte*), inclus în volumul *Pe urmele lui Don Quijote* (1942), în care analizează traducerile în limba română ale capodoperei lui Cervantes, de la prima traducere a lui Heliade Rădulescu pînă în timpul său. Al. Popescu-Telega scoate în evidenţă atît calităţile cît şi deficienţele traducerilor româneşti ale lui Don Quijote, subliniind că numai noi şi încă două ţări din Peninsula Balcanică nu aveam la acea vreme o traducere decentă a romanului lui Cervantes. Vom apela la aprecierile lui Al. Popescu-Telega doar în măsura în care ele se referă la ceea ce ne interesează aici – traducerile lui *Don Quijote* ca interpretări. Caracterizînd traducerea lui Heliade Rădulescu, Al. Popescu-Telega scrie: „Negreşit, nu putem, nu ne este îngăduit să judecăm truda lui Eliade cu criteriile de azi, după ce atît s-a înaintat în curăţirea, explicarea şi înţelegerea textului nemuritoarei opere. Pentru vremea lui este de ajuns şi atît cît a făcut. Şi apoi, aş fi nedrept dacă i-aş tăgădui un fel de povestit hazliu, curgător, romantic, poate chiar prea romantic, din care pricină se schimbă aici firea personagiilor şi se spulberă şi ce brumă de atmosferă spaniolă mai rămăsese în prelucrarea după gustul francez a lui Floria. De un singur lucru, pe care ăi era uşor să-l împlinească şi pe atunci, îl voiu învinui însă cu tărie: a prescurtat şi cele L de capitole, cîte a scos Florian din LII ale părţii I şi n-a tradus şi partea II, tot aşa de frumoasă, dacă nu şi mai mult ca partea I a lui Don Quijote” [7, p. 95]. Altă traducere a lui Don Quijote realizată în secolul al XIX-lea este cea a junimistului Ştefan G. Vârgolici, „un hispanizant recunoscut” (Al. Popescu-Telega), care , în opinia lui Popescu-Telega, chiar dacă pare a se ajuta de un text strein, se întemeiază vădit pe unul spaniol” [7, p. 95]. Deocamdată, nimeni dintre cei care s-au ocupat de traducerile româneşti ale romanului

Don Quijote nu a stabilit despre ce „text strein” poate fi vorba, dar un lucru este cert: Vârgolici a tradus după o ediție spaniolă, publicată de Librería Española la Madrid în 1857 (pe care Vârgolici a putut s-o consulte sau chiar s-o procure în anii studiilor sale la Madrid), însoțită de notele lui Diego Clemencín (ediție apărută în anii 1833-1839) şi de cele ale lui Juan Antonio Pellicer y Pilares (publicată în anii 1797-1798). După cum menționează Al. Popoescu-Telega, Ştefan Vârgolici „nu-şi mai permite prelucrarea şi mai ales românizarea lui Eliad” [7, p. 95-96], deoarece traducerea lui Vârgolici confirmă „reacțiunea ce se produsese în Apus împotriva lşibertății fără nici o limită în traducere” [7, p. 96]. Pentru epoca lui Vârgolici era caracteristică o altă concepție despre traducerea unei opere literare, în care domina principiul fidelității față de original, excluzîndu-se extremele – atît cea a adaptării textului la gusturile publicului şi ale epocii, cît şi cea a ignorării specificului național al literaturii receptoare. Fidelitatea presupunea nu numai păstrarea particularităților operei originale, dar şi înscrierea armonioasă, organică în tradiția națională şi caracterul specific ale literaturii receptoare şi epocii respective. Confruntarea mai multor fragmente din traducerea lui Vârgolici cu originalul spaniol nu lasă nici o îndoială că traducerea a fost făcută după textul spaniol, chiar dacă în transpunerea românească se întîlnesc mai multe inadvertențe sau stîngăcii. Al. Popescu-Telega scria cu regret: „În ce priveşte înțelegerea spiritului marei cărți şi a nuanțării stilului întrebuințat de Cervantes, Vârgolici nu s-a arătat atît de priceput” [7, p. 101]. Pe lîngă aceasta, traducătorul român a omis sonetele premergătoare, dedicația către ducele de Béjar, precum şi vestitul *Prolog*, nemaivorbind de faptul că nu a dus la capăt prima parte a romanului, iar din partea a doua nu a tradus nici un capitol. Una dintre particularitățile acestei traduceri, în opinia lui Popescu-Telega, este şi următoarea: „Şi traduce totul: graiul blînd ironic al lui Cervantes, cînd comentează dela el, gongoricul şi pedantul al cavalerismului, pitorescul şi țărănescul al lui Sancho şi Teresei, elegantul italianizantul din povestirea *Curiosului*, picarescul al galeoților, arcadicul al păstorilor şi păstorițelor etc. în acelaşi ton şters, fără culoare, fără nuanțe,în care începuse să apară atît de urîtul *deja*… Acesta e marele păcat al lucrării lui Ştefan G. Vârgolici, păcat ce nu i se poate trece atât de uțor cu vederea ca şi celelalte pentru că a făcut dovada că era în stare să lucreze mai bine” [7, p. 102]. Această apreciere este preluată şi de M. Freiberg, care menționa că traducerea lui Vârgolici era „lipsită de nerv şi de culoare”, de „stiluri multiple, nuanțate, atît de specifice şi măiestrite în original” – toate acestea, „precum şi neterminarea ei îi ştirbesc valoarea literară”, cercetătoarea menționînd că „tălmăcirea romanului va rămîne vreme îndelungată o problemă nerezolvată pentru traducătorii români” [8, p. 90].

Nu ne vom opri asupra altor încercări de traducere, adaptare sau prelucrare fragmentare, cum ar fi cele aparținînd lui Ion L. Caragiale, Z. Arbore, R. Ghimpe, D. N. Ciotori ş.a., despre care Al. Popescu-Telega scria „că nu sunt nici prea multe, nici prea bune” [7, p. 104], ceea ce nu însemna că traducerea lui *Don Quijote* în română era imposibilă: „Vor fi, desigur, în «Don Quijote» situații, ființe, episoade, stiluri ce nu se întîlnesc în viața şi graiul românesc, dar cu sumțire şi dragoste şi pe acestea nu le-am putea apropia fără să le schimonosim. Oricît de vie culoare spaniolă are carte lui Cervantes, tot s-ar găsi mijloace să nu i se piardă pe de-a

întregul în româneşte. Va fi grea traducerea lui «Don Quijote» în graiul nostru, dar nu o socotim imposibilă" [7, p. 105-106].

Această convingere, probabil, l-a făcut pe Al. Popescu-Telega să încerce şi el să traducă romanul *Don Quijote* direct din spaniolă. Şi cu toate că le imputase traducătorilor de pînă la el că nu traduseseră romanul în întregime, traducerea sa, publicată în anii 1944-1945, a rămas, de asemenea, neterminată. „Spre deosebire de celelalte, – menționează M. Freiberg, – care foloseau versiuni străine, adesea prescurtate şi acelea, şi denaturau esența cărții, accentuînd interpretarea raționalistă a secolelor anterioare, prezentînd un Don Quijote nebun cu adevărat, o Dulcinee bucolică sau un Sancho ajuns guvernator, versiunea lui Telega urmăreşte îndeaproape textul, încercînd pe cît era posibil respectarea dialogurilor, a varietății şi armoniei stilurilor. Însă şi ea face concesii prea mari expresiilor folclorice, chiar atunci cînd textul nu o cere, fiind adeseori prea colorată şi alteori lipsită de haz… Mai interesante sunt notele explicative şi studiul care o precedă. Ele oferă informații suplimentare asupra unor pasaje echivoce şi familiarizează publicul cu interpretarea impresionistă, subtilă şi personală a lui Miguel de Unamuno, critic remarcabil şi excesiv admirat de Telega" [8, p. 101].

În perioada interbelică s-au mai facut traduceri din *Don Quijote*, cea a lui Popescu-Telega fiind cea mai reuşită. M. Freiberg vorbeşte chiar de un „noian de traduceri, rezumări sau prescurtări pentru copii şi tineret, majoritatea popularizatoare şi urmărind amuzamentul cititorului ori dezvoltarea imaginației şi a spiritului de aventură" [8, p. 101], dintre acestea evidențiindu-se traducerea lui Al. Iacobescu, făcută, probabil, din franceză şi publicată în două volume în 1936.

După mai multe încercări de traducere a lui *Don Quijote*, toate parțiale, prin intermediar sau direct din spaniolă, în anul 1957 apare o nouă traducere, realizată după originalul spaniol, superioară din punct de vedere artistic tuturor celor precedente, aparținînd lui Ion Frunsetti şi Edgar Papu. Dar şi această ediție era prescurtată. Ce-i drept, prescurtarea de data aceasta a fost făcută conform unui criteriu destul de judicios: au fost traduse numai capitolele conținînd subiectul propriu-zis al romanului, omițîndu-se nuvelele intercalate. Poate era un lucru explicabil în munca traducătorilor sau din alte considerente, dar discutabil din punctul de vedere unității structurale a romanului şi al înțelegerii adecvate a acestuia din partea cititorilor. Pentru că fără aceste nuvele intercalate *Don Quijote* nu mai este *Don Quijotele* lui Cervantes, prezența nuvelelor intercalate constituind una dintre particularitățile geniale ale compoziției capodoperei cervantine. De fapt, încă în secolele XVII-XVIII unii traducători şi editori începuseră să elimine aceste nuvele considerate un fel de balast, de „umplutură", cum le-a numit Al. Popescu-Telega. Lucrul acesta nu a putut să nu fie observat de specialişti, traducerea fiind discutată în presă. Al. Dima publica în 1958 în *Iaşul literar* un articol în care îi îndemna pe traducători să facă o traducere integrală, traducînd şi nuvelele intercalate, al căror loc, rost şi funcții în roman nu poate fi tăgăduit.

La o lectură atentă a romanului se observă că numărul nuvelelor intercalate în acțiunea principală este mai mare în partea întîi şi mult mai redus în partea a doua, ceea ce nu este deloc întîmplător. Într-un anumit sens, aceste nuvele parcă vin să compenseze cu sentimente şi însuşiri nobile şi elevate realitatea prozaică în care are loc acțiunea romanului. Şi pe măsură ce eroii principali apar tot mai îmbogățiți de idei şi de gînduri înalte, umaniste, rolul nuvelelor scade. Ele devin

un fel de emanație în realitate a conştiinței lui Don Quijote, conferind parcă un caracter real iluziilor lui, ambele universuri – real şi imaginar (din nuvele) – trecînd unul în celălalt, deşi alte ori nuvelele sunt opuse fabulei principale. Există şi cazuri cînd nuvelele intercalate vin să dubleze linia centrală a subiectului sau anumite segmente ale acesteia. În aşa fel, *Don Quijote* apare ca o operă cu o compoziție bine închegată, unitară, cu un sistem de linii de subiect întrepătrunse şi intercondiționate. Tocmai din acest punct de vedere, traducerea romanului fără nuvelele intercalate oferă un *Don Quijote* sărăcit, lipsit de ceea ce Cervantes a pus în el. Aceasta i-a făcut, probabil, pe traducătorii ediției din 1957 să revină asupra romanului şi să ofere cititorului de limbă română, pentru prima oară abia în 1965, traducerea integrală a romanului. Versiunea lui Ion Frunzetti şi Edgar Papu este realizată după ediția critică a lui Francisco Rodríguez Marín, apărută prima dată în 1922. Prima parte a romanului este tradusă de Ion Frunzetti, căruia îi aparține şi traducerea versurilor din ambele părți. Partea a doua a fost tradusă de Edgar Papu, care a alcătuit şi notele critice, filologice şi istorice pentru întreaga ediție. „Această ultimă transpunere, menționa M. Freiberg în studiul său *Cervantes în România*, net superioară celorlalte, efectuată cu răbdare şi pasiune, confruntîndu-se numeroase ediții în scopul restabilirii originalității şi adevăratului sens al eroului, scuturîndu-l de lipsurile, greşelile şi alterările existente pînă astăzi, reuşeşte să fie un echivalent fidel şi valoros din multe puncte de vedere. Ea transmite nu numai sensul profund al marelui roman, dar şi comicul de limbaj, varietatea stilurilor, trecerile armonioase de la un stil la altul, păstrînd parfumul arhaic al operei, elemente extrem de dificil de transpus în altă limbă, ce pregătesc, de altfel, apariția traducerii perfecte, ideale. Marele ei merit explică edițiile ulterioare, precum şi ediția de lux, apărută pe baza aceleiaşi versiuni, ca un omagiu adus marelui Cervantes, ce devine, astfel, unul dintre clasicii cei mai venerați” [8, p. 106]. Ar trebui să reținem din această apreciere aluzia la faptul că traducerea lui Ion Frunzetti şi Edgar Papu pregăteşte „apariția traducerii perfecte, ideale”, de unde am putea conchide că astfel se sugera ideea unei alte traduceri în română a romanului.

J. Lambert consideră că traducerile sunt, de cele mai multe ori, de natură conservatoare, înscriindu-se uşor în tradiția literaturii receptoare şi consolidînd anumite tendințe în dezvoltarea acesteia, mai rar devenind cauza sau stimulentul unor inovații în această literatură. Iar B. Reizov semnala că numai la prima vedere se pare că problema traducerii şi exigențele față de traducător se dezvoltă pe un alt făgaş specific, ce nu coincide cu dezvoltarea limbii literare. În realitate însă, limba traducerilor „îmbătrîneşte” mai repede, prin aceasta explicîndu-se apariția unor traduceri noi ale aceloraşi opere.

Cu mulți ani în urmă recenzam un volum semnat de Sorin Mărculescu: *Semne de carte*, apărut la editura „Cartea Românească” în 1988, o carte de căpătîi a oricărui hispanist român, şi nu numai român. Volumul includea studiile introductive scrise de traducătorul Sorin Mărculescu la propriile traduceri din mari autori ai literaturii clasice spaniole, îndeosebi Cervantes şi Gracián. Citind aceste traduceri, în primul rînd, *Nuvele exemplare* ale lui Cervantes, dar şi studiul introductiv respectiv, mă gîndeam că dacă cineva cîndva ar putea să încerce o nouă traducere a lui *Don Quijote*, acesta ar putea fi numai Sorin Mărculescu. Spuneam acest lucru studenților la cursul de literatură spaniolă şi la seminarul dedicat capodoperei lui Cervantes. Au trecut anii şi iată că în 2004, în ajunul

aniversării a 400 de ani de la publicarea primei părți a lui *Don Quijote* la Madrid, în tipografia lui Juan de la Cuesta, în ianuarie 1605, apare o nouă traducere a lui *Don Quijote*, iar autorul traducerii este tocmai Sorin Mărculescu. Am avut o satisfacție deosebită că intuisem acest lucru cu mulți ani în urmă. Regret că nu am expus această intuiție în recenzia mea la volumul *Semne de carte*, recenzie publicată în *Revista de lingvistică și știință literară* (1992, nr. 6). Ce reprezintă această ultimă traducere românească a lui *Don Quijote* și în ce măsură poate fi considerată o traducere-interpretare?

Răspunsul îl găsim în *Don Quijote – 400* (*Notă asupra ediției de față*) și în eseul *Traducătorul în biblioteca zidită*, semnate de autorul traducerii, hispanistul Sorin Mărculescu, cu care se deschide primul volum al ultimei traduceri românești a romanului, care este, de fapt, prima traducere românească integrală datorată unui singur traducător. „Am încercat – mărturisește Sorin Mărculescu în Notă asupra ediției de față [9, p. V-VI] – să realizez în versiunea mea ceea ce aș putea numi o „Literalitate expresivă”, mulîndu-mă cît mai strîns cu putință pe textul original, fără a evita repetițiile, aparentele tautologii (cu efecte întotdeauna foarte interesante în spaniolă), zéugmele, sistemul pronumelor anaforice etc., calchiind uneori chiar expresii idiomatice care mi s-au părut perfect inteligibile, totul fiind consemnat în note. Am respectat forme curente în multe limbi neolatine, dar șocante pentru un anumit hiperpurism lingvistic instalat la noi, am tradus,de pildă, în domeniul comparativelor, fără nici o ezitare „más eterno” cu „mai etern”. Am respectat cu toată atenția ritmica frazei, am tradus „muzical”, reproducînd mai toate clauzulele ritmice, inclusiv pe acelea nesemnalate de edițiile cu care am lucrat, dar care le-am putut identifica”. Traducătorul precizează că proverbele, această piatră de încercare pentru orice traducător al lui Don Quijote, „le-am tradus în înțelesul strict al termenului, nu le-am echivalat, păstrîndu-le, ori de cîte ori a fost cazul, structura ritmică, asonanțele sau rimele. Toate proverbele sunt reproduse în note și în original, cei interesați avînd astfel la îndemînă, spre comparație si studiu, întregul tezaur paremiologic al romanului” [9, p. VI]. Iar în privința traducerii formelor de limbă arhaizante, dispărute inclusiv pe vremea lui Cervantes, dar pe care scriitorul spaniol le-a repus în circulație pentru efectul lor ironic, Sorin Mărculescu nu a mers pe calea tradițională de echivalare a acestora: „O încercare de folosire a unor forme corespunzătoare în românește ar fi fost de-a dreptul hilară și fără nici un suport în istoria limbii sau a literaturii române, care au cunoscut curbe de evoluție total diferite de cea spaniolă. Am optat pentru o soluție radical opusă: pentru a distinge limbajul lui Don Quijote, inspirat din vechile cărți de cavalerii, am folosit forme de limbă flagrant neologistice și prețioase, apelînd, pentru un plus de culoare, la unele forme verbale compuse inversate, tot mai puțin utilizate în româna actuală («auzit-am» etc.). Mi-am propus, de altfel, programatic, să evit orice arhaizare sau localizare în spațiul, generos de altfel, al literaturii române. Formele lexicale mai vechi sau populare au fost utilizate cu parcimoníe și numai cînd echilibrul stilistic a cerea” [9, p. VI]. Autorul traducerii explică cum a procedat și în cazul numelor proprii: „Am procedat tot conform experienței acumulate pînă acum în traducerile mele din clasicii spanioli. Cele mai numeroase au fost reținute sub forma lor originală. Pe unele le-am românizat cu discreție Dulcineea, Galateea, Doroteea, Melibeea etc.), potrivit uzului curent. Pe

cele semnificative şi mai ales pe cele cu conotaţii puternic umoristice le-am echivalat în mod decis, preferînd neutralităţii riguroase efectul expresiv. Cel mai frapant exemplu este numele celebrului cal al lui Don Quijote care, în loc de Rocinante, sună acum în româneşte Ruşinante. Am dat de fiecare dată în note toate explicaţiile şi justificările acestui procedeu, recunosc, destul de îndrăzneţ" [9, p. VII]. Cît despre note, acestea sunt foarte numeroase (peste 2000), conţinînd nu numai adnotări referitoare la multe personaje istorice şi mitologice, denumiri geografice, termeni de epocă sau de vestimentaţie, dar şi „aluzii greu sesizabile astăzi, explicaţia unor jocuri de cuvinte etc.; am făcut şi unele observaţii stilistice sau privitoare la construcţia şi tematica romanului" [9, p. VII]. Sorin Mărculescu a realizat această traducere după ediţia Institutului Cervantes, din 1998, îngrijită de Francisco Rico, cu colaborarea lui Joaquín Forradellas şi cu un studiu introductiv semnat de Fernando Lázaro Carreter, dar a consultat şi a utilizat şi numeroase alte ediţii anterioare, unele de prestigiu, atît din Spania cît şi din alte ţări.

Din eseul *Traducătorul în biblioteca zidită*, un adevărat studiu de cervantologie şi de quijotologie, aparţinînd cervantologului şi quijotologului Sorin Mărculescu, vom reţine doar un gînd referitor la autoaprecierea acestei traduceri, după ce traducătorul oferise anterior cititorului de limbă română *Nuvelele exemplare* şi *Muncile lui Persiles şi ale Segismunde*: „Abia acum ceva mai mult de doi ani m-am încumetat să încep traducerea lui *Don Quijote* şi azi, la capătul acestor «munci» în toate sensurile cuvîntului, am înţeles şi eu, pe viu, ceea ce învăţasem şi ştiam, şi anume că tosmai cartea aceasta, care primilor săi cititori li s-a părut doar oirezistibilă carte de divertisment şi atît, fără să ascundă nici un mister, este cea mai greu descifrabilă din toate; mi-am construit, visînd să o mulez cît mai strîns pe ceea ce ne-a rămas din prototipul dispărut, propria mea versiune interpretativă, într-un soi de transă şi de frenezie care m-au modificat mai profund decît îmi pot da seama acum. Totul este incrustat în şi printre rîndurile acestei noi versiuni româneşti. Am ajuns însă la capătul ei incapabil să-mi dublez efortul şi cu o abordare critică de sine stătătoare: toată capacitatea interpretativă mi-am cheltuit-o în efortul de a «transplanta» în mod plauzibil capodopera pe alt pămînt şi sum alte zodii, pe înţelesul altui public decît cel de la începutul secolului al XVII-lea, dar făcînd tot posibilul de a-i conserva şi stranietatea, şi rostirea aulic limpidă pentru cititori ai zilelor noastre" [10, p. XXIV]. Astfel, traducerea lui Sorin Mărculescu poate fi considerată şi ea o interpretare, dar o interpretare diferită de traducerile-interpretări de pînă acum. „L-am tradus pe Don Quijote încercînd să-l păstrez, măcar virtual şi aluziv, în contextul din care am fost nevoit totuşi să-l smulg, şi să-l propun cititorilor români, ca pe unul din polii literaturii spaniole din Secolul de Aur, la călălalt pol pentru mine situîndu-se, în raport cu el, opera lui Baltasar Gracián, imensul autor baroc, pe care am avut şansa de a-l traduce integral…" [10, p. XXV]. Aş îndrăzni să spun că o dată cu această traducere începe un alt tip de traduceri-interpretări, care nu va întîrzia să atragă atenţia cercetătorilor.

Ca să ne putem da seama de particularităţile acestei ultime traduceri româneşti a romanului *Don Quijote*, propun în final să comparăm doar două propoziţii de la începutul romanului în traducerea lui Ion Frunzetti şi Edgar Papu şi în cea a lui Sorin Mărculescu:

„*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún polomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda*”.

„*Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu țin să-mi aduc aminte, nu-i mult de cînd trăia un hidalgo, din cei cu lance în ponoplie, scut vechi, cal ogîrjit şi ogar de hăituit vînatul. Cîte-un ghiveci, mai mult cu carne de vacă decît de berbec, şi seara cele mai adeseori tocană, jumări cu slănină sîmbăta, linte vinerea şi cîte-un porumbel fript duminica, pe deasupra, îi mistuiau trei sferturi din venit*”.

„*Într-un sat de prin La Mancha, al cărui nume n-am cum să-l țin minte, trăia nu de mult un hidalg dintre cei cu lance-n rastel, pavăză veche din piele, gloabă costelivă şi ogar de vînătoare. Rasol, mai mult cu vacă decît oaie, salăți de răcituri mai mereu seara, ofuri şi stropşiri sîmbăta, linte vinerea, cîte-un porumbel pe deasupra duminica îi înghițea trei pătrimi din venituri*”.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cifor L. *Principii de hermeneutică literară*. – Iaşi: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006.
2. Chavy P. *Domaines et fonctions des traductions françaises à l’aube de la Renaissance* // Revue de littérature comparée, nr. 2. – 1989.
3. Багно В.Е. *Переводы «Дон Кихота» как интерпретации* // Сервантесовские чтения. – Ленинград: Наука, 1988.
4. Cervantes M. de. *Don Quijote de la Mancha*. – Vol. I-II (traducere de Sorin Mărculescu). – Piteşti: Editura Paralela 45, 2004.
5. Pavlicencu S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc. Partea I*. – Chişinău, 1994; Pavlicencu S. *Tentația Spaniei. Valori hispanice în spațiul cultural românesc*. – Chişinău: Editura Ştiința, 1999.
6. Cornea P. *De la Alexandrescu la Eminescu. Aspecte, figuri, idei*. – Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966.
7. Popescu-Telega Al. *Pe urmele lui Don Quijote*. – Bucureşti: Editura Casa şcoalelor, 1942.
8. Freiberg M. *Cervantes în România* // Studii de literatură universală şi comparată. – Bucureşti: Editura Academiei R. S. R., 1971.
9. Mărculescu S. *DON QUIJOTE – 400. Notă asupra ediției de față*. // Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, vol. I. – Piteşti: Editura Paralela 45, 2004.
10. Mărculescu S. *Traducătorul în biblioteca zidită*. // Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, vol. I. – Piteşti: Paralela 45, 2004.

IL N'Y A PAS DE HORS-TEXTE: LECTURA CA EVENIMENT

Ion PLĂMĂDEALĂ

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Formula derrideană prin care am intitulat această comunicare: *Il n'y a pas de hors-texte*, a cărei traducere literală ar fi „nu este un în-afară (un exterior) al textului", a devenit pentru numeroşi comentatori o etichetă pe care o aplică deconstrucţiei şi poststructuralismului în general. Pe cît de faimoasă şi scandaloasă la origine, este probabil una din propoziţiile care a prilejuit interpretări dintre cele mai controversate şi totodată denaturate, fie din rea sau bună credinţă. Ca un exemplu dintre acestea din urmă, aş aminti aici o aserţiune a lui Tzvetan Todorov, că pentru Derrida lumea nici nu există [1, p. 184] şi astfel el denunţă indirect ceea ce alţii au categorisit ca fiind „idealism lingvistic" [2, p.75] sau „imperialism textual".

Pentru prima oară Jaques Derrida enunţă acest aforism în lucrarea sa din 1967 *Despre gramatologie*, în capitolul „*ce dangereux supplément*…" („*acest periculos supliment*…"). Luat între ghilimele, titlul este un citat din romanul *Émile ou de l'Éducation* al lui J.-J. Rousseau, pornind de la care Derrida întreprinde o lectură extinsă a întregii opere a lui Rousseau prin raportare la conceptele de „supliment", „diferenţă", „scriere" şi „vorbire", care manifestă compulsiunea filosofului iluminist de a regăsi îndărătul efectelor corupătoare şi alienante ale culturii, în special ale scrierii, îndărătul semnelor substitutive, reprezentative şi caduce ale acesteia, o prezenţă plină a naturii materne şi a spiritului, a sensului neîntinat de medierile semnelor civilizaţionale.

Urmărind numeroasele ocurenţe ale conceptului în lucrările lui Rousseau, degajînd semnificaţii pe cît de variate pe atît de eterogene, Derrida ajunge să contureze o logică „stranie" sau aporetică a suplimentului, acest cuvînt comun care numeşte şi un adaos şi o substituţie (*supplément* / *suppléant*), constituind plenitudinea pozitivă a lucrului la care este adăugat, dar rămînînd concomitent exterior acestuia (conform latinescului *extra*). El dezvăluie, astfel, o structură contradictorie a suplimentului, ce excede violent opoziţiile predicative ale logii clasice metafizice, nefiind nici esenţă, nici act, nici exterior, nici interior, „nici prezenţă, nici absenţă", deci evitînd rezolvarea antinomiei prin sinteza dialectică [3, p. 222] şi, ca atare, nefiind subsumabil unei ontologii, adică unei filosofii a Fiinţei (*ontos*). Contrar ororii lui Rousseau faţă de tot ce constituie intermediarul, faţă de medierile care se interpun, ca reprezentări, între absenţă şi „plenitudinea absolută" a prezenţei, alimentîndu-i voinţa de a se întoarce continuu la sursa originatoare a fiinţei, Derrida relevă că deja la sursă se află suplimentul. Concluzia sa, pe care o extrage chiar din textul lui Rousseau, derobîndu-se intenţiei explicite a acestuia, este că medierile suplimentare produc deja sensul instanţei de care ele diferă: „mirajul lucrului însuşi, a prezenţei imediate, a percepţiei

originare. Imediateţea este derivată. Totul începe de la ceea ce este intermediar" [3, p. 226]. Deci copiile, reprezentările, semnele creează ideea originalului, iar acesta e întotdeauna amînat, fiind imposibil de apropriat în imediateţea sa pură, originalul se manifestă ca efect al semnelor, al suplimentelor, prezenţa sa fiind o formă particulară a absenţei.

Prin aceasta Derrida respinge presupoziţia logocentrică a metafizicii, conform căreia cuvintele formează expresia nemediată a unui temei ne-lingvistic (ceea ce ar constitui obiectul direct al percepţiei, un obiect fizic, o idee sau o formă platonică etc.). Un rezultat al acestei presupoziţii globale a fost şi deprecierea scrierii faţă de vorbire în tradiţia filosofiei occidentale, prima fiind asociată, începînd cu Aristotel şi pînă la Hegel, cu tot ce ţine de artificial, convenţional, alienare şi absenţă, iar cealaltă cu raţiunea, naturalul şi autenticitatea. Rousseau ilustrează exemplar această concepţie în *Eseu despre originea limbilor*, în care opune scrierea vorbirii, ca un supliment pernicios ce tinde să substituie gîndirea vie. Într-un plan mai general, de ordin politic, înălţarea şi preeminenţa scrierii în societatea modernă ar fi un simptom al decăderii umanităţii din starea sa naturală. Totodată, în aceeaşi lucrare, precum şi în altele, filosoful iluminist prezintă scrierea ca fiind un corectiv necesar sau „supliment" la deficienţa vorbirii de a dispărea în curgerea timpului, prezervîndu-i deci „prezenţa" acesteia. În alt context, cînd îşi propune să-şi expună publicului adevărata sa esenţă, Rousseau apelează iar la modalitatea autobiografică a scrierii, ca fiind mai susceptibilă decît vorbirea să ofere acces la personalitatea sa reală şi ireductibilă. Derrida pune în lumină acestea şi alte „contradicţii performative" din opera examinată ca tot atîtea argumente în favoarea unei ascunse „logici a suplimentului", a di-ferenţei (*différance*) în ultimă instanţă („logică diferenţială"). Această logică pune în evidenţă faptul că orice prezenţă aparent identică sieşi depinde, pentru a-şi obţine efectul identităţii, de ceea ce ea exclude ca secundar, ca alteritate într-un spaţiu exterior. Dar un examen atent al „logicii suplimentului" relevă că, paradoxal, suplimentul este cel care produce prezenţa, el nu se adaugă la ceva care cîndva a fost o pură prezenţă, ci mai curînd compensează o „prezenţă" ce nu a pre-existat niciodată originar. La origine deci se află suplimentul, şi nu prezenţa – o di-ferenţă sau arhi-scriere.

Aceeaşi tradiţie filosofică şi estetică logo-fono-centrică a condamnat reprezentarea în sensul mimesisului, repudiată începînd cu Platon ca fiind o copie sau replică infidelă a adevărului sau realităţii şi comportînd efecte nocive asupra comunităţii. Ca şi Heidegger mai devreme, Derrida va sublinia caracterul nonreprezentativ, autoreflexiv al limbajului, manifestat paradigmatic de limbajul poetic.

Pentru Derrida, poezia, literatura artistică întruchipează o alteritate radicală în raport cu discursul filosofic, ea este „*un tout autre discurs*", care deţine un maximum de forţă deconstructivă. Literatura constituie domeniul democraţiei şi libertăţii, manifestînd un excepţional potenţial deconstructiv întrucît e mai puţin compromisă de normele, modelele, genurile şi alte instanţe afectate funcţiilor închiderii logocentrice, logice şi semantice, ilustrînd exemplar, inclusiv prin însuşirile sale tropologice şi retorice, dar şi datorită idealităţii sale în sens fenomenologic, travaliul liberator al lecturii pentru alteritatea imprescriptibilă a textului. Literatura manifestă deci o forţă deconstructivă ce poate fi descoperită prin o practică aparte a lecturii: „A fost necesar să analizăm, să punem în acţiune,

atît în textul de istorie a filosofiei, cît şi în cel numit „literar" (de exemplu, cel al lui Mallarmé), anumite mărci pe care le-am numit prin analogie indecidabile, adică unități de simulacru, de „false" proprietăți verbale, nominale sau semantice, care nu se pretează înțelegerii în opoziția filosofică" [4, p. 58].

Astfel, punînd în scenă logica indecidabilă a suplimentului în scriitura lui Rousseau, ambiguitatea sa structurală, Derrida formulează strategia lecturii deconstructive, ca „dublă lectură", care urmează să se insereze în distanța dintre ceea ce autorul intenționează să spună (*vouloir-dire*) şi ceea ce el, operînd în interiorul resurselor şi logicii unei limbi, spune efectiv prin scriitura sa. El scrie într-o limbă şi o logică pe care discursul său idiomatic nu le poate nicidecum domina, e un sistem ale cărui reguli le aplică şi care în o anumită măsură îl guvernează. De unde, „lectura trebuie să vizeze totdeauna un anumit raport, ce rămîne neobservat de către scriitor", între ceea ce el stăpîneşte şi ceea ce nu poate controla din schemele limbii de care uzează, … iar acest raport este o **structură semnificantă** (s. n. – *I. P.*) pe care lectura critică trebuie să o producă" [3, p.227]. Prin urmare, a citi, în sensul deconstrucției, nu presupune reconstituirea, în o manieră pasivă, reproductivă a conținutului unui sens cristalizat, ci producerea sa diferențială şi activă. Astfel, Derrida reiterează distincția pe care a operat-o în altă lucrare timpurie, *Vocea şi fenomenul*, consacrată fenomenologiei husserliene, între „comentariu" şi „interpretare", înțelegînd prin primul „comentariul recapitulant", (*redoublant*), ce nu se abate de la „sensul direct" al textului, fiind deci vorba de o literalitate textuală, iar prin interpretare o enunțare a semnificațiilor implicite în linia unei intenționalități textuale profunde. Ambele însă trebuie depăşite prin lectura transversală a deconstrucției, care le excede în direcția unei deschideri extraordinare spre „un dincolo", spre o alteritate. Totodată, trebuie menționat aici un pasaj revelator din *De la grammatologie*, care, de obicei, e trecut cu vederea de criticii sau detractorii deconstrucției: „Fără îndoială, acest moment al comentariului redublant[1] trebuie să-şi găsească locul în lectura critică. Dacă ar fi trecută cu vederea şi nu i s-ar respecta toate exigențele clasice, ceea ce nu este un lucru uşor şi solicită toate instrumentele criticii tradiționale, producerea critică riscă să se orienteze în indiferent ce direcție şi să se simtă autorizată să spună aproape orice" [3, p. 227]. Prin stipularea acestor reguli ale lecturii filologice şi hermeneutice, este evident că Derrida fixează limite relativismului semantic, admite că nu orice lectură este validă, adică nu „merge orice", conform poncifului postmodernist care i se incumbă adeseori. Cu referire la acest pasaj, Hillis J. Miller menționează acribia filologică a criticii derrideene, pe care o derivă din tradiția metodei critice franceze „*explication de texte*", metodă pe care însă Derrida o ilustrează prin „exces şi exuberanță stilistică" [5, p.75]. În continuarea pasajului citat Derrida atenționează totodată asupra limitelor inerente ale acestei abordări clasice explicative, care „întotdeauna nu a făcut decît să protejeze, însă niciodată nu a deschis o lectură".

[1] A cărui sarcină constă, inclusiv, în reproducerea fidelă şi „respectuoasă" a „raportului conştient, volițional, intențional pe care scriitorul îl instituie în conexiunile sale cu istoria…" [3, p. 227]. Deci intenționalitatea auctorială nu este evacuată din lectură, avînd rolul proteguitor de „parapet" (*garde-fou*) în calea exceselor interpretative.

Concomitent, deşi nu se poate rezuma la redublarea textului, lectura deconstructivă îşi interzice transgresarea acestuia în direcția unui referent exterior, de ordin metafizic, istoric sau psiho-biografic, care să fie „în afara scriiturii în general”, ceva prelingvistic, extra-textual, fie că se numeşte „lucrul-în-sine”, „semnificat transcendental” sau altfel. Motivul acestei prohibiții constă în imposibilitatea noastră de a transgresa propriile orizonturi şi presupoziții, faptul că sîntem încastrați în diverse rețele, de ordin social, istoric, lingvistic, politic etc., ceea ce în altă parte defineşte ca fiind „textul general”, „arhi-textul” sau textualitatea. Într-o anumită măsură, această înțelegere poate fi apropiată de concepția heideggeriană a cercului hermeneutic. În particular, ceea ce ilustrează opera lui Rousseau este că viața acestuia a fost dintotdeauna un text – viața sa, gîndirea, identitatea publică şi cea intimă, relațiile cu alții etc. au fost încastrate în vaste şi diverse rețele de texte diferite, fie de ordin lingvistic, istoric, social, politic, sexual etc. Respectiv, nu putem accede la experiența unei prezențe pure, nemediate, care să nu fie filtrată printr-o rețea de referințe numite fie „arhi-scriere”, „urmă originară”, „di-ferență” sau „supliment”.

Prin urmare, susține Derrida, „nu există un în-afara textului”, un „extra-text”, ceea ce Paul de Man a tradus, mai puțin adecvat, prin „nu există nimic în afară de text”: „*there is nothing outside of the text*”. Expresia derrideană trebuie înțeleasă deci în termenii unei „generalizări fără limite a textului”, ghidată de convingerea strategică ce animă de la origine efortul deconstructiv, anume că „orice freiaj conceptual constă în transformarea, adică deformarea unui raport acreditat, autorizat între un cuvînt şi un concept, între un trop şi cea ce se considera în mod interesat ca fiind un sens primitiv, propriu, literal sau curent [6, p. 447]. Într-o lucrare din 1979, cu titlul *A supraviețui: jurnal de bord*, (eng. *Living On*: *Border Lines*) inserată în culegerea *Deconstructon and Criticsm*, care a stat la originea şcolii din Yale, Derrida se referă anume la o astfel de «debordare a textului». El menționează că mutațiile produse în ultimii ani în redefinirea acestei noțiuni s-au orientat în direcția unei extraordinare extensiuni a limitelor tradiționale, «textul» nemaifiind «un corpus finit al scriiturii, un conținut încadrat într-o carte sau în marginile acesteia, ci o rețea diferențială, un țesut de urme trimițînd indefinit la altceva, referindu-se la alte urme diferențiale. Textul debordează, dar fără a le absorbi într-o omogenitate nediferențiată, … toate limitele care i se atribuiau pînă acum»” [7, p. 127-128]. Însă această subminare a limitelor a stîrnit, subliniază Derrida, numeroase critici şi acuze pe anumite segmente ale discursului academic, din partea unor neoconservatori care în mod tendențios evitau să recunoască faptul că „nu era vorba de a extinde noțiunea textului la scara întregului extra-text şi de a transforma lumea în bibliotecă, prin ştergerea tuturor limitelor, a tuturor barierelor” [7, p. 128]. Într-un interviu oferit în 1981, intitulat *Deconstrucția şi Celălalt*, Derrida declară tranşant următoarele: „Este totalmente fals să insinuezi că deconstrucția presupune suspendarea referinței. Ea este totdeauna preocupată de alteritatea limbajului. Nu am contenit să fiu surprins de către acei critici care iau opera mea drept o declarație că nu ar exista nimic dincolo de limbaj, că am fi cu toții întemnițați în limbaj; în timp ce eu am afirmat exact contrariul. Critica logocentrismului este înainte de toate o căutare **a celuilalt**, a **alterității limbajului**”. Săptămînal primesc comentarii critice şi studii asupra deconstrucției care pornesc de la premisa că „poststructuralismul”, cum îl numesc ei, se limitează la a spune

că nu este nimic dincolo de limbaj, că am fi cu toţii afundaţi în cuvinte – şi alte stupidităţi de acelaşi gen" [8, p.154]. În realitate, efortul lecturii deconstructive este orientat să releve atît complexitatea chestiunii referinţei, cît şi inadecvarea acestui termen în înţelesul tradiţional pentru a-l desemna pe celălalt.

În postfaţa lucrării sale din 1988, *Limited Inc.*, intitulată *Pentru o etică a discuţiei*, care încheie polemica sa cu John Searle pe marginea teoriei actelor de vorbire, Derrida subliniază că pentru mulţi formula „*nu există un extra-text*" a devenit un slogan, răstălmăcit cu tendenţiozitate, al deconstrucţiei. Pentru a-l contracara, propune o formulare alternativă care s-ar preta mai puţin denaturărilor şi confuziei: „nu există nimic în afara contextului" sau, altfel, „ceea ce există este doar context", înţelegînd prin acesta fie „vorbirea, viaţa, lumea, realul, istoria", iar deconstrucţia se va referi la efortul de a lua în considerare contextul infinit, acordîndu-i o sporită atenţie, precum şi mişcării continue de recontextualizare. „Premisa de la care pornesc este următoarea: nici un sens nu se determină în afara contextului, dar nici un context nu permite saturaţia" [7, p. 125]. Orice text funcţionează ca un (con)text nelimitat; ceea ce face imposibilă situaţia de a accede la un punct exterior, care să fie „în afara" textului. Acesta rămîne infinit divizibil, susceptibil de fracturări nelimitate prin diferitele moduri în care hotarele contextului sînt trasate în diverse ocazii de aplicarea practică a sensului, iar această nesfîrşită fracturare face posibilă deconstrucţia. „A trebuit să modific conceptul textului, să-l generalizez. Astfel, „textul" nu mai are limite, nu este nimic ce i-ar fi «exterior». Dar nu trebuie să reducem textul la limbaj, la actul de vorbire în sens strict". „Prin urmare, în opinia mea, limbajul are un referent exterior" («у языка есть внешнее»), „ceva este într-adevăr în afara limitelor limbajului, şi totul depinde de interpretare", „iar acest «dincolo de limbaj» pentru mine înseamnă urmele diferitelor texte în cel mai larg sens" [9, p. 69].

Astfel, deconstrucţia se impune ca o modalitate specifică de lectură a textului, implicînd momentul destrucţiei premiselor şi efectelor metafizicii, pe care aceasta, de regulă, le trece sub tăcere. Lectura deconstructivă urmăreşte să releve punctele de plecare indisputabile, acţionînd ca instanţe fundaţioniste ale fiinţei şi sensului. Întotdeauna există o responsabilitate în însuşi gestul de a alege în favoarea unui sau altui temei / sens. Contrar opiniei comune, aplicarea deconstrucţiei nu se reduce la o analiză dezintegrantă, sau anihilantă, ci implică şi momentul depăşirii acestui mod de gîndire; este momentul constructiv al deconstrucţiei; ce recurge la alte moduri de gîndire, examinînd textul străin sub aspecte neprevăzute de autor, corelîndu-l cu alte texte. Prin modul său specific de lectură, ea transformă textul în alte contexte; gîndirea deconstrucţiei se dezvoltă în relaţie strînsă şi privilegiată cu altă gîndire, care îi serveşte ca impuls, ca punct de plecare. Deconstrucţia nu tinde să dezvăluie în ce mod o anumită operă ar fi putut fi mai reuşită, realizată, ci pune în evidenţă că nedesăvîrşirea sa este de fapt necesară, imanentă, iar omisiunea e structurală atît scrierii, cît şi existenţei şi experienţei umane în general. Derrida a insistat în numeroase rînduri asupra patosului etic ce animă lectura deconstrucţiei, al cărei punct de plecare este respectul şi deferenţa faţă de text, sentimentul de gravă responsabilitate în raport cu singularitatea şi alteritatea sa imprescriptibilă. Nu este vorba de o grilă impusă din exterior, căci logica destabilizării, de-sedimentării deconstructive este deja în acţiune în textele înseşi, lectura acestora fiind doar o descriere a ceea ce se „se

întîmplă" în ele, sau, în expresie derrideană „totul este deja în Shakespeare (…), în Platon (…) sau în Kafka" [10, p. 67].

Ca strategie interpretativă, deconstrucţia afirmă alteritatea, multiplicitatea,, fragmentul şi marginea, umanitatea problematizată şi periferică, iar în planul limbii semnificaţiile reprimate, relegate în interstiţiile scriiturii în favoarea unui sens dominant, abstras de raporturile sale cu materia semnificantă a scriiturii şi cu incidenţele utilizării contextuale.

Dacă este adevărat că nu putem ieşi din orizontul textului, conform formulei „*Il n'y a pas de hors-texte*", se impune o vigilenţă continuă în activitatea semnificantă şi cea a lecturii, atenţie sporită la cuvintele care spun mai mult decît exprimă, la ceea ce năzuieşte să răzbată printre cuvinte, dar eşuează, la ceea ce rămîne nespus, la insondabil şi inefabil ca „urme" ale unei fiinţe reduse la tăcere şi uitare în o cultură dominată de voinţa de putere şi cunoaştere.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Todorov Tz. *Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism.* – London: Routledge & Kegan Paul, 1988.
2. Putnam H. *Pragmatism: An Open Question*. – Blackwell, Oxford, 1995.
3. Derrida J. *De la grammatologie*. – Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
4. Derrida J. *Positions*. – Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
5. Miller, Hillis J. *Derrida and Literature* // vol. *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*, (ed. by Tom Cohen). – New York: Cambridge University Press, 2001.
6. Derrida J. *Du droit à la philosophie*. – Paris: Galilée, 1990.
7. Derrida J. *Parages*. – Paris: Galilée, 1986.
8. Derrida J. *Deconstruction and the Other* // vol. Kearney R. *Debates in Continental Philosophy: Conversations with Contemporary Thinkers*. – New York: Fordham University Press, 2004.
9. *Жак Деррида в Москве*: *деконструкция путешествия*. – М.: РИК „Культура", 1993.
10. Derrida J. *Acts of Literature*. – New York: edited by Derek Attridge, Routledge, 1991.

RITMUL CREATOR DE SENS ÎN DISCURSUL RADIOFONIC

Florentina POPA

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi)

ABSTRACT

The rhythm has an architectural function of the speech, be it a musical, poetic or referential speech (news). Encoding and decoding messages are complex processes that imply both the use of the common code and the correct perception of the meaning and of the significance within the sentences. In the case of the news, the rhythm and the syntax are juxtaposed. The grammatical structure of the speech absorbs significances with a centripetal force and changes their meaning, and through the speech act, each meaning has a centripetal potential of significance, the center of the meaning being able to grow by intertextuality, being however limited by the ending of the sentence or the speech that contains it, and by the type of speech chosen by the receiver until that time.

Discursul radiofonic este un tip special de discurs prin modul de structurare şi prezentare, datorită imposibilităţii stabilirii unui feed back în timp real.[1] Acest impediment a dat naştere unor noi forme de comunicare, care încearcă să suplinească informaţiile sugerate de comunicarea directă, prin stabilirea unui cadru caracterizat de un set de reguli, care ar răspunde imaginii ascultătorului model pentru acel post de radio. Acest cadru poartă numele de format. Noţiunea de format este definită ca suma dintre conţinuturile difuzate, modul lor de structurare şi modul de prezentare. Din această perspectivă am putea defini radioul ca mijloc de comunicare sub forma:

RADIO = CONŢINUT + STRUCTURĂ + PREZENTARE

Se foloseşte tot mai mult în literatura de specialitate asemănarea cu teatrul. În cazul teatrului activitatea s-ar putea schematiza astfel:

TEATRU = SCENARIU + REGIE + REPREZENTAŢIE

Prin analogie putem considera că scenariul în cazul radioului este reprezentat de conţinut, iar structura nu este altceva decât modul de structurare a conţinutului şi modul în care va fi prezentat auditoriului, adică regia din teatru, şi totul duce la o prezentare de succes. Dacă totuşi în teatru regizorul este suveranul, în cazul stabilirii formatului radiofonic ascultătorii sunt suverani, în funcţie de cerinţele

[1] Feed back-ul se stabileşte prin intermediul scrisorilor, telefoanelor, sondaje de opinie, prin accesarea site-ului mijlocului de comunicare, dar diferă de cel care apare între doi interlocutori care comunică direct.

pieței, o piață specifică căreia postul de radio vrea să se adreseze, se stabilește tipul de format, care poate fi sintetizat astfel:

FORMAT = STRUCTURĂ + CONȚINUT + PREZENTARE[1]

Se cunosc tipuri diferite de formate – *Adult Contemporary*, *Contemporary Hit*, *Rock*, *Urban Contemporary*, *Religioase*, *Ştiri*, *Dezbateri*. Ele diferă în funcție de tipul de discurs emis – divertisment şi ştiri, informații diverse şi muzică, numai ştiri sau ştiri şi dezbateri. De fapt, dincolo de conținut, diferența este de ritm. Ritmul definit *în sens larg*, *ca orice formă de peridiodicitate percepută*, *reluare mai mult sau mai puțin regulată a unui reper constant*, *indiferent de natura acestuia; în succesiunea discursului*, *revenire periodică*, *la intervale sensibil egale*, *a unui element determinat* [1, p. 446].

Alonso Amando consideră că *ritmul este plăcerea de a organiza temporal elemente sensibile. Plăcerea de a crea o structură* [2, p. 300]. Mecanismul de creare de structuri şi de stabilire a modului de prezentare se bazează pe procese de anticipare atât din partea jurnalistului radio cât şi din partea ascultătorului. *Ritmul şi forma sa specializată*, metrul, *depind de repetiție şi aşteptare. Fie că se repetă ceea ce e aşteptat*, *fie că nu se repetă*, *toate efectele ritmice şi metrice izvorăsc din anticipație. Această anticipație se manifestă de regulă inconştient. Anumite secvențe de silabe*, *atât ca sunete*, *cât şi ca imagini ale mişcărilor vorbirii*, *pregătesc spiritul pentru înregistrarea unor anumite secvențe ulterioare*, *nu pentru altele* (…) *Efectul produs de ceea ce urmează în fapt depinde în foarte mare măsură de această pregătire inconştientă şi constă mai cu seamă în modificarea ulterioară a aşteptării* (…)

Această textură de aşteptări, *satisfacții*, *dezamăgiri*, *surprize*, *produse de lanțul silabic este ritmul. Iar sonoritatea cuvintelor este pe deplin pusă în valoare numai prin intermediul ritmului* [3, p. 138-141]. Extrapolând, putem considera că fiecare element din program pregăteşte ascultătorul pentru următoarea secvență, iar anticiparea face parte din regula jocului. De aceea radioul nu a putut fi detronat de casetofon sau, mai nou, de CD-player.

Ritmul are o funcție arhitecturantă a discursului, fie el muzical, poetic sau referențial (ştirile). Toți suntem influențați de ritmul universal, care la om, printr-un proces de intususcepțiune, se transformă în ritm biologic şi apoi în ritm logic [4, p. 163]. Logica şi ritmul devin izomorfe. Mai mult, ritmul exteriorizat prin vocalism are un rol mnemonic. Julia Kristeva [5, p. 236] consideră că, în cazul unui emițător, în momentul formulării discursului apare un ritm semiotic fundamental concretizat prin aşa numitele chore semiotice, care reprezintă timpul în care iau naştere valorile semantice, ale unui fonem sau ale unui grup de foneme. Chorele semiotice au un rol limitativ tocmai pentru că selectează anumite semnificații din totalitatea valorilor semantice posibile şi are loc o permanentă trecere de la procesele subliminale la cele logice. Dar au şi un rol structurant al discursului, în funcție de ritmul propriu se conturează discursul, dă forma discursului. Am putea spune că în cadrul unui format are loc o uniformizare

---

[1] Toate aceste informații despre stabilirea unui tip de format în funcție de cercetarea sociologică a pieței se găsesc detaliate în cartea *Radio Management Manualul jurnalistului de radio*. Michael H. Haas ş.a. ‚*Radio Management. Manualul jurnalistului radio*. – Iaşi: Ed. Polirom, 2001, p. 93.

a chorelor semiotice ale fiecăruia dintre cei care prezintă programele. Modul de prezentare impune o anumită succesiune a semnificanților, care este dependentă atât de timpul de codare şi, respectiv, de decodare a mesajului, dar şi de rostirea lor, pauzele de respirație. De exemplu, în cazul unei relatări pot apărea şi pauze în liniaritatea succesiunii de semnificanți, care semnifică căutarea semnificaților necesari amalgamării mesajului:

Foarte frumos, focurile de artificii într-adevăr deosebite. Impresionant. Beculețe, tot b-dul Magheru este plin de albastru. În culorile albastru şi cu steluțe galbene. Ă, ă, greu pentru şoferi, cred, cei care la un moment dat se află la volan şi parcurg bulevardul vor fi obosiți la ochi.

Mai mult, în cazul unui interviu, formularea întrebărilor respectă ritmul propriu al redactorului:

Doamna Macovei asupra dumneavoastră, eu aşa simt, apasă o responsabilitate extraordinară. Pentru că, până la urmă, lumea, publicul lar este mai puțin interesat de termene, legat de nu ştiu ce modificări de legislație față de ce ne cere Uniunea Europeană. E vorba de o listă foarte lungă de dosare. Nu s-a făcut dreptate în România… de când ? Din 1990 încoace. De unde să apuci, …de exemplu, un caz cum este RAFO Oneşti. Ce trebuie să facă justiția într-o situație de genul ăsta?

Se observă că semnificații apelați din memorie depăşesc ritmul de amalgamare a mesajului. Sau în cazul unui enunț cu rol fatic din cadrul emisiunii *talk show*, realizată de Carol Sebastian, enunțarea pune în evidență ritmul de codare a mesajului:

România la raport.(intonație descendentă) *Despre ultimele evoluții pe scena politică, Dan Tapalagă, Cristian Ghinea. Încercăm să-l mai sunăm pe Bogdan Pițigoi de la Partidul Umanist Român, purtătorul de cuvânt. Să vedem dacă reuşim sau nu*[1].

Intonația, pauzele, accentuarea anumitor semnificanți, urmăresc să atragă atenția asupra temei emisiunii şi invitaților.

Ritmul este cel care, precum o forță centripetă, realizează codarea mesajului şi apoi, ca o forță centrifugă, determină decodarea lui de către receptor. Codificarea şi decodificarea mesajelor sunt procese complexe, care implică, pe lângă codul comun, şi receptarea corectă a semnificației şi sensului enunțurilor. Mesajul transmis de destinator este, de fapt, rezultatul sintezei interne, care este transmis în exterior printr-o succesiune de sunete ce se succed pe axa timpului, formând fraze purtătoare de semnificație şi sens. Pentru a ajunge la acest stadiu, sunt necesare trei etape [6, p. 105].

- Prima fază se caracterizează prin apariția unei stări psihice globale pe care destinatorul vrea să o transmită unuia sau mai multor receptori.
- În a doua fază, se stabileşte planul general al conținutului ce urmează a fi transmis, plan ce este stabilit printr-o analiză a contextului global. Atât contextul explicit cât şi cel implicit îşi pun amprenta asupra conținutului ce urmează a fi emis.
- De abia în cea de-a treia etapă are loc transpunerea stării psihice în semne, printr-o analiză semantică, selectând, prin procese paradigmatice

[1] Cuvintele subliniate reprezintă cuvintele-cheie din frază.

şi sintagmatice, semne din câmpul lexical propriu emiţătorului şi receptorului. Succesiunea proceselor este rapidă până la emiterea semnificanţilor, selectarea semnificaţilor în funcţie de context, apoi legarea de obiecte, stabilirea raporturilor sintactice fac parte din sinteza interioară, care apoi va fi exteriorizată.

Selectarea aproape simultană pe cele două axe, sintagmatică şi paradigmatică, este în mare parte determinată de chora semiotică proprie emiţătorului. Decodificarea mesajului are loc paralel cu expunerea cronologică a mesajului. Concomitent, semnificaţii sunt evocaţi de semnificanţi şi se începe recunoaşterea semnificaţiilor denotative şi apoi, pe baza unităţilor suprasegmentale (intensive şi extensive), se disting şi semnificaţiile conotative. Semnificaţia globală depinde şi de semnificaţiile tuturor cuvintelor ce alcătuiesc mesajul, dar nu numai, căci intervine şi contextul în care au fost rostite şi care influenţează foarte mult interpretarea ştirilor. Sensul este încorporat în mesaj de emiţător, dar şi la nivelul receptorului are loc o recreare a sensului, atât pe baza datelor verbale cât şi paraverbale. Activitatea receptorului nu este numai cognitivă, ci şi interpretativă.

Ritmul ca factor de coagulare a ştirilor

În cazul ştirilor, ritmul şi sintaxa frazelor se suprapun. Discursul este coerent şi are o coeziune bine stabilită. Cuvintele accentuate reprezintă cuvintele cheie care contribuie la obţinerea sensului enunţului. Accentele puse pe unii semnificanţi (cuvintele cheie), pauzele dintre anumiţi semnificanţi tind să organizeze discursul şi să stabilească rapid sensul enunţului.

Un colonel în armată irakian / care susţine că a furnizat informaţii serviciilor secrete britanice în preajma războiului, / a acordat un interviu unui ziar britanic. În acest interviu el susţine că ar fi sursa controversatelor informaţii privind armele de distrugere în masă ale Irakului. Colonelul spune că unitatea sa alături de altele ar fi fost dotate cu focoase ce puteau fi activate într-un interval de mai puţin de patruzeci şi cinci de minute.

Fiecare tip de material jurnalistic radio are propriul ritm, tempoul diferă doar de la un post la altul. Aceasta face ca toţi jurnaliştii care interpretează aceste materiale la microfon să-şi însuşească un ritm standard prin modificarea propriului ritm. În cazul în care redactorul care scrie textul ştirii îl şi citeşte la microfon această suprapunere a chorei semiotice personale peste ritmul impus de tipul materialului se realizează în momentul conceperii textului. Pentru că *ritmul nu este un tipar care primeşte răbdător un anumit număr de idei, dotîndu-le după aceea cu anumite vibraţii armonice. El este însăşi sursa expresiei şi dirijează atât alegerea cuvintelor cât şi combinaţiile lor.*[4, p. 166].

Însă, în cazul crainicului, care citeşte o ştire scrisă de altă persoană, are loc un proces de decodare secundară, acesta este de fapt un prim receptor în lanţul comunicării,.[1] Decodarea, în acest caz, constă în acomodarea ritmului propriu cu cel standard, căutând să înţeleagă textul. Se caută cuvintele-cheie, care reprezintă

---

[1] Heinrich Plett consideră că dacă emiţătorul nu este şi autorul textului, ci doar mediator personal, putem vorbi de un emiţător secundar şi un act secundar de codare. Heinrich Plett, *Ştiinţa textului şi analiza de text.* – Bucureşti: Ed. Univers, 1983, p. 41.

puncte de coagulare semantică pe parcursul frazei. Aceste puncte-cheie au atât un rol tematic, cât şi ritmic. Intensitatea, durata, accentul pus pe aceste cuvinte determină fluxuri de semnificaţie, care vin spre ele sau pleacă de la ele, şi care dau naştere sensului.[1] Relaţia semnificaţie – sens este mediată de ritm. Accentuarea ritmică a unor cuvinte focalizează atenţia receptorului asupra lor. Acest proces de decodare secundară este, de fapt, o refilectrare (reflectare) a informaţiei şi o turnare în formele ritmice consacrate.[2]

Autorităţile din Arabia Saudită / au identificat douăzeci şi şapte de persoane pe care le învinuiesc de terorism. Ministrul de interne saudit a oferit recompense în valoare totală de un milion de dolari pentru orice informaţie care ar duce la arestarea lor. Acest anunţ / survine la cîteva ore după ce Statele Unite ale Americii au luat măsuri sporite de securitate pentru a-şi proteja diplomaţii din regatul saudit.

De exemplu, în acest caz, cel care citeşte această ştire trebuie să o înţeleagă înainte de a o prezenta pe post. Trebuie să stabilească cuvintele-cheie şi, prin accentuarea lor, să stabilească sensul materialului. Dar, în acelaşi timp, trebuie să-şi armonizeze intonaţia după succesiunea ideilor din ştire. Ton descendent la final de idee, ton uşor descendent la final de propoziţie sau frază, dacă ideea se continuă şi în fraza următoare. Pauzele au rol de fixare a sintagmei rostite anterior.

Deşi emiterea mesajului are un referent clar specificat, totuşi stabilirea semnificaţilor, pentru semnificanţii folosiţi, poate fi sensibil diferită. *Nici un semn lingvistic nu are exact aceeaşi formă şi aceeaşi valoare* (*semnificat*) *la toţi indivizii care îl utilizează şi în toate momentele când este folosit* [7, p. 17].

Textul jurnalistic este un mesaj cu funcţie referenţială, cu o schemă de decodare uniformă, care foloseşte sensul denotativ al cuvintelor, încât distanţa dintre semnificat şi semnificant să fie foarte redusă şi să tindă spre suprapunere. Sintaxa e clară şi simplă, folosind cât mai puţine propoziţii subordonate. Dar nici o frază nu poate fi strict referenţială, semnificaţia este diferită în funcţie de context, de experienţa anterioară a receptorului, de modul de rostire de către emiţător. Naşterea sensului este un proces complex.

Jurnaliştii care au redactat ştirea, atât cel de pe teren, cât şi cel din studiou, şi-au stabilit un dicţionar de bază, comun cu receptorii. Sunt evitate neologismele, cuvintele specifice unui domeniu, în general semnificaţii sunt redaţi prin semnificanţi care descriu lumea experienţei comune. Materialele jurnalistice sunt naraţiuni naturale. Plecând de la acest fapt, identitatea între lumile descrise, cea a emiţătorului şi receptorului, construcţia întregului mesaj este o împletire semantico-pragmatică. Ce se transmite la ştiri este de domeniul evidenţei. Jurnalistul nu va face decât să traducă referenţii extralingvistici în semnificaţi şi semnificanţi, face trecerea de la percepţie la formularea lingvistică. Dorinţa

[1] Din unghiul cititorului, „cheile” constituie un ansamblu de dispozitive şi semnalări, de obicei, convergente, care furnizează „instrucţiuni” relevante în vederea accelerării şi a corectării inferenţelor. Ele îi sunt indispensabile în actualizarea potenţialului semantic şi în construirea sensului adecvat. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*. – Bucureşti: Ed. Minerva, 1988, p. 187.

[2] Liniile orizontale pun în evidenţă care sunt cuvintele-cheie, iar liniile oblice pun în evidenţă pauzele pe care le face emiţătorul de-a lungul şirului de semnificanţi.

este de a informa, iar receptorul porneşte de la această premisă în procesul de decodificare. Dar orice discurs, odată ajuns în formă lingvistică, limitează, include într-un tipar situația descrisă. Are loc o schematizare a situației. Această schematizare depinde de reprezentările pe care le are emițătorul despre lume în general, despre situația discursivă şi publicul țintă, dar şi de ritmul de emitere şi cel de receptare.

Există un anumit mod de prezentare al ştirilor, un alt mod de prezentare al emisiunilor de divertisment sau al publicității. Am putea spune că vom selecta de pe scala de frecvențe acel post de radio care are un format cu un ritm asemănător ritmului propriu. Sau, dacă în anumite momente dorim să acumulăm un surplus energetic, ascultăm un post de radio cu un format ce are un ritm mai alert, ca fundal sonor. Dar în acest caz ritmul intususcepționat rămâne în cea mai mare parte la nivel biologic, interpretanții sunt energetici.

Orice format se structurează pe perioade orare de trei – patru ore în care se difuzează emisiuni tip magazin. Pentru orice tip de format, importantă este muzica difuzată. Ritmul muzicii este cel care defineşte tipul formatului.

Analiza discursului muzical

Muzica poate ajunge la zone pe care gândirea discursivă nu le sensibilizează. Muzica este legată de timp, care stă la baza sensului muzical. *Muzica este o artă cronică aşa cum pictura este o artă spațială. Ea presupune înainte de toate o anumită organizare a timpului*, *o crononomie*, (…). *Legile care comandă mişcarea sunetelor cer prezența unei valori mensurabile şi constante:* ***metrul***, *element pur material*, *cu ajutorul căruia se alcătuieşte ritmul*, *element pur formal. Cu alte cuvinte metrul rezolvă problema de a se şti în câte părți egale se împarte unitatea muzicală pe care o numim măsură*, *iar ritmul rezolvă problema de a şti cum vor fi grupate aceste părți egale într-o măsură dată* [8, p. 31].

Timpul psihologic curge diferit de cel real[1]. Aşteptarea face să treacă mai greu timpul decât în cazul în care suntem implicați într-o acțiune. Iar muzica deformează curgerea timpului. Putem percepe muzica într-o sincronizare cu timpul nostru psihologic, sau diferit, în afara lui. *Igor Stravinski* consideră că există două categorii de muzică: *Ceea ce distinge caracterul specific al noțiunii muzicale de timp*, *este că această noțiune se naşte şi se dezvoltă*, *fie în afara categoriilor timpului psihologic*, *fie simultan cu ele. Orice muzică*, *în măsura în care se leagă de cursul normal al timpului şi în măsura în care se desprinde de acesta*, *stabileşte o relație specială*, *un fel de contrapunct între scurgerea timpului*, *propria ei durată*, *şi mijloacele materiale şi tehnice cu ajutorul cărora se manifestă* [8, p. 33]. Igor Stravinsky se referă la muzica simfonică, dar în general toată muzica acționează asupra sferei afective şi volitive. De exemplu, în cazul spectacolelor de muzică rock, are loc un fenomen de comunicare interindividuală, de aducere la unison a sentimentelor publicului. La fel, muzica militară acționează atât asupra sentimentelor cât şi asupra voinței ascultătorilor şi interpreților.

---

[1] Dumitru Constantin în cartea *Inteligența materiei,* defineşte timpul psihologic ca reflectare a timpului fizic în conştiința noastră. Astfel un adult percepe diferit timpul față de un adolescent sau un copil. O oră la vârsta de 10 ani echivalează cu cinci ore trăite la 60 de ani. Dumitru Constantin, *Inteligența materiei.* – Bucureşti: Editura Militară*,* 1981, p. 258

Privind din punct de vedere semiotic, interpretanţii semnelor muzicale pot fi emoţionali sau energetici. În audiţie, sunt implicate atât intelectul cât şi musculatura, se întâmplă să schiţăm câţiva paşi de dans sau doar am dori să dansăm în ritmul muzicii respective. Elementele vocale non-verbale, timbrul, înălţimea vocii, intonaţia, variaţiile de intensitate sonoră, tempoul şi schimbările de tempou sunt relevante mai ales în cazul muzicii uşoare, care este cu preponderenţă difuzată de posturile de radio. *Prin tempo*, *ritm şi caracterul liniei sale melodice*, *muzica poate induce ascultătorului stări de depresie sau exuberanţă*, *de nelinişte*, *uşurare*, *iritare sau plăcere. Muzica realizează liantul prin care sentimentele individuale intră în consonanţă cu sentimentele grupului* [9, p. 247]. Când se cuplează frecvenţa sunetelor cu un ritm de emisie izocron, impactul emoţional este foarte puternic şi a fost testat în cazul concertelor muzicale.

În general, muzica este percepută de ascultătorul empiric drept fundal sonor, care, coroborată cu vocea redactorului, în perioadele dintre piesele muzicale, are rolul de a ţine companie. Ascultătorul-model selectează de pe banda de frecvenţă postul de radio care difuzează muzica preferată. Preferinţa pentru un anume tip de muzică depinde de enciclopedia destinatarului şi de universul său de discurs. Relaţia semnificant–semnificat este mai dificil de stabilit, interpretantul este diferit în funcţie de context şi de circumstanţele în care au avut loc audiţiile anterioare, de cultura muzicală.

Pentru a putea înţelege modul în care are loc resemantizarea şi trăirea muzicii respective de către ascultător, trebuie să facem nişte diferenţieri în cadrul muzicii difuzate de posturile de radio, dar şi o analiză a parcursului de la ascultătorul empiric la cel avizat, ascultătorul-model. Sunetele emise capătă în mintea ascultătorului o semnificaţie. Aceeaşi semnificanţi sonori pot genera alţi semnificaţi în diverse situaţii, chiar pentru aceeaşi persoană. În cazul muzicii, sensul este psihologic, trăirile de multe ori nu au corespondent lingvistic. Dar destructurarea discursului muzical este asemănătoare celui verbal. Formaţiunile sonore se înlănţuie în propoziţii, fraze.[1]

Receptarea muzicii presupune recunoaşterea ideilor muzicale, recunoaşterea temelor şi motivelor, să stabileşti când se termină o frază muzicală. De fapt, trebuie să reconstruieşti logica creatorului[2].

---

[1] În structura melodică, cele mai mici unităţi ale limbajului muzical sunt motivele, care, articulate într-o anumită manieră, revelează viaţa compoziţiei. Aceste unităţi cu o mare forţă expresivă se întind adesea şi se îmbină, formând teme de întindere variabilă, uneori foarte amplă. Între temă şi motive se situează fraza muzicală, care este o formaţiune melodică situată la graniţa dintre două ansambluri melodice (idei muzicale).

Activitatea explicativă a muzicii presupune, deci, descoperirea motivelor, frazelor şi temelor muzicale care sunt elementele construcţiei edificiului muzical, ceea ce înseamnă că muzica poate fi exploatată şi spaţial nu numai temporal. Lavinia Bârlogeanu, *Psihologia artei Educaţie estetică*. – Iaşi: Editura Polirom, 2001, p. 106.

[2] Procedeul care facilitează identificarea unităţilor sonore sau a ideilor muzicale sunt fie de ordin repetitiv (reluarea identică sau diferită a melodiei după ce a fost expus), fie de ordin contrastiv (urmarea melodiei de o alta cu totul diferită). Jocul repetiţiei şi al contrastului se pare că organizează orice discurs muzical, indiferent că se derulează în sfera culturii elitelor (muzică cultă) sau în cea a culturii de masă (rock, muzică populară).

Alături de aceste procedee, dezvoltarea care urmează unei expuneri clare a liniei melodice oferă, la rândul ei, o posibilitate de orientare în arhitectura sonoră. Lavinia Bârlogeanu, op. cit., pg 106

Înțelegerea unei piese este facilitată de repetiția ei. Interiorizarea înlănțuirilor sonore are atât un efect conştient, cât şi unul ce sondează zone mai profunde. Prin rezonanță, melodia, ritmul, timbrul, tonul, sensibilizează urme ale experiențelor noastre de viață şi dau naştere la sentimente şi trăiri noi. De aceea se spune că muzica duce la acțiune. Nivelurile de receptare însă sunt diverse.[1] *Cel mai puternic şi mai rapid recepționat este nivelul indicial, caracteristic mai ales muzicii uşoare. Codul verbal este receptat după cel paraverbal şi cel melodic. Se realizează o deschidere explicită spre experiența comună, dar şi spre experiențele noastre cele mai intime. Acesta este şi motivul pentru care majoritatea posturilor de radio difuzează muzică uşoară. Puțini sunt cei care ascultă programele radio fără să mai aibă o altă activitate paralelă. Ceea ce însă ne impresionează şi interiorizăm de la prima audiție este ritmul piesei, indiferent de genul muzical din care face parte. Putem vorbi de un ritm propriu, generat de ritmul fiziologic, peste care se va suprapune cel receptat de auz, ritmul artistic. Pe acesta îl vom resimți ulterior şi în absența piesei şi care se poate exterioriza apoi prin fredonarea melodiei. Este cazul şlagărelor, de exemplu.*

Concluzii

Textele jurnalistice, ca structuri ritmice, tind spre tensiunea ritmică simetrică, izocronă.[2] Prozodia respectă structura sintactică a frazei şi relațiile semantice stabilite. Putem spune că întreaga arhitectură a discursului este subordonată ritmului. Comunicarea radiofonică este o comunicare ostensiv inferențială implicită, pornind de la generice, promo-uri, anunțurile pe care le fac redactorii pe parcurs, prezentarea titlurilor la începutul unui buletin de ştiri, dar şi prin modul de interpretare specific al materialelor difuzate. Există diferențe între diversele tipuri de materiale, ştiri, divertisment, reportaje, atât în modul de redactare, cât şi în interpretarea lor. În funcție de rolul pe care îl au în economia programului, în ansamblu, există o relație intrinsecă între modul de redactare şi cel de interpretare, între verbal şi paraverbal.

Putem vorbi de ritmul ştirilor şi de ritmul programelor de divertisment. Acestea sunt cele două tipuri de ritm care caracterizează programul radio. Structura unei ore de program este, în mare parte, aceeaşi. Lista melodiilor difuzate zilnic este cam aceeaşi, la fel şi emisiunile de ştiri, informații rutiere, meteo, sunt difuzate la aceeaşi oră, la fel şi semnalul sonor care le anunță. Prezentatorii sunt aceeaşi pentru fiecare program zilnic, toate acestea reprezentând fondul static. Peste acestea se suprapun melodiile noi introduse în program, intervențiile actanților care apar în ştiri, politicieni, reprezentanți ai administrației, culturii, aşa numite inserturi sonore, care reprezintă fondul dinamic.

Pe tot parcursul emiterii mesajului are loc un proces rapid de trecere a paradigmaticului în sintagmatic, prin destructurarea paradigmei şi restructurarea

[1] Receptarea muzicii ca fenomen de artă presupune următoarele niveluri: *Nivelul elementar pare a fi acela al identificării aspectelor tematice ale operei, următorul este cel alegoric, iar cel mai înalt nivel este acela al cercetării constantelor gândirii unei epoci.* Lavinia Bârlogeanu, op. cit., p. 147.

[2] Ritmul este realizat prin tensiuni şi distensiuni succesive care se actualizează diferit ca posibilități ale unui ritm general care caracterizează fiecare idiom particular. Iulian Popescu, *Stil şi mentalități.* – Constanța: Ed. Pontica, 1991, p.166.

sintagmei. Receptarea mesajului presupune procesul invers de destructurare a sintagmei şi restructurare a paradigmei. Procesele sunt foarte complexe, atât în cazul compunerii şi transmiterii unui mesaj cât şi în cel al receptării şi decodării. Pentru emiţător, trecerea semnificatului în semnificant presupune structurarea sintagmei prin procese paradigmatice atât semantice, cât şi pragmatice. Organizarea gramaticală a discursului absoarbe cu o forţă centripetă semnificaţii şi le modelează semnificaţia, iar pe parcursul rostirii, fiecare semnificant are un potenţial de semnificare centripet, nucleul semnificaţiei se poate îmbogăţi prin intertextualitate, limitat însă de finalul propoziţiei sau frazei în care se găseşte şi de universul de discurs adoptat de receptor până în acel moment. Această trecere a paradigmaticului în sintagmatic şi invers, a sintagmaticului în paradigmatic, se bazează, în primul rând, pe ritm, ritmul standard al tipului de material prezentat, ritmul propriu emiţătorului şi ritmul receptorului, dar şi pe competenţa şi performanţa lingvistică a celor implicaţi în procesul de comunicare. Întreg discursul este o suprapunere a ritmului fiziologic, al emiţătorului şi receptorului, cu cel artificial, care determină sensul mesajului.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Bidu-Vrănceanu A. ş. a. *Dicţionar de ştiinţe ale limbii.* – Bucureşti: Editura Nemira, 2001.
2. Amado A. *Materie şi formă în poezie*. – Bucureşti: Editura Univers, 1982.
3. Richards I. A. *Principii ale criticii literare*. – Bucureşti: Editura Univers, 1974.
4. Popescu I. *Stil şi mentalităţi*. – Constanţa: Editura Pontica, 1991.
5. Kristeva J. *La révolution du langage poétique.* – Paris: Édition du Seuil.
6. Slama Cazacu T. *Psiholingvistica*, *o ştiinţă a comunicării.* – Bucureşti: Editura All, 1999.
7. Coşeriu E. *Introducere în lingvistică*. – Cluj: Editura Echinox, 1999, ed. a doua.
8. Stravinski I. *Poetica muzicală*. – Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.
9. Dinu M. *Comunicarea*. – Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1997.

BARBARIA INTERPRETĂRII. REFLECȚII DESPRE HERMENEUTICA LUI *SCHLEIERMACHER*

Nicolae RÂMBU

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi)

S-ar putea să pară ciudată asocierea dintre interpretare şi barbarie, însă este vorba de un fenomen teribil, care a făcut numeroase victime. Este suficient să ne aducem aminte de una din amenințările omniprezente din perioada comunistă: „Ai grijă ce spui sau ce scrii, fiindcă totul se interpretează!" Soarta unui om depindea de interpretarea unui discurs, a unui gest, a unei atitudini, interpretare care nu avea de fapt nici o legătură cu intenția autorului. Constantin Noica, de pildă, a scris *Povestiri despre Om*, cu intenția de a oferi cititorului român o introducere în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, una dintre cele mai dificile cărți din filosofia modernă. Cum se ştie, lucrarea a fost „interpretată", ca „una dintre cele mai periculoase materiale ideologice din țară", cu „caracter făţiş anticomunist şi mistic", constituind unul din capetele de acuzare în procesul Noica. Este un exemplu, dintre sutele care pot fi invocate, de abuz de interpretare, tehnică utilizată frecvent de nazişti şi, înaintea lor, de atâția alți asasini rafinați.

Friedrich Nietzsche, el însuşi victima atâtor abuzuri de interpretare, ridicase o problemă: „unde se află *barbarii* secolului XX?" şi, ca o funestă previziune, răspunde: „Evident că ei vor apărea şi se vor consolida vizibil abia în urma unor uriaşe crize socialiste – devenind elementele care sunt capabile de *cea mai mare duritate a omului față de sine însuşi*" [1, p. 85]. Într-adevăr, în ciuda aparenței de civilizație şi de rafinament, barbarul interpretării, aşa cum va fi definit aici, este capabil „de *cea mai mare duritate a omului față de sine însuşi*", ca să-l citez, încă o dată, pe Friedrich Nietzsche.

Barbarul şi barbaria în sine nu există. Aceşti termeni se definesc şi redefinesc în funcție de felul în care este privită «civilizația». Există, cum se ştie, numeroase definiții ale civilizației, de aceea trebuie să admitem că există, de asemenea, la fel de numeroase definiții ale barbariei. Un autor german „explică fascinația operei lui Walter Benjamin prin faptul că acesta se ascunde în spatele discursului „*ca barbar al interpretării*" (*als Barbar der Interpretation*).[2, p. 234]. Din acest punct de vedere, *barbarul*, prefăcând în ruine opere care treceau drept sacrosante, apare ca un *provocator*. Immanuel Kant a fost un asemenea *barbar al semnificațiilor* şi nu întâmplător critica lui devastatoare pentru gândirea metafizică tradițională i-a determinat pe contemporani să-l numească „atotdistrugătorul". Toate răsturnările axiologice spectaculoase din istorie se datorează unor asemenea provocatori [3].

Facem abstracție de această semnificație pozitivă a barbariei, pe care am reliefat-o de altfel cu alt prilej[1], şi ne concentrăm asupra barbarului interpretării ca

---

[1] A se vedea Nicolae Râmbu, *Tirania valorilor*, subcapitolul *Mândria de a fi barbar*.

„măcelar al gândurilor”, ca să folosesc expresia unui autor german. Dacă barbaria interpretării s-ar rezuma doar la răstălmăcirea gândurilor, ar putea fi o preocupare amuzantă sau, în orice caz, nevinovată. Dar barbarul interpretării nu se opreşte aici. El evită lupta deschisă cu oricare adversar, preferând „pumnalul invizibil” al cuvântului, cum spune Cioran, sau *interpretarea ca o crimă perfectă*. Poate că asocierea dintre *interpretare* şi *crimă* pare cu totul nepotrivită, însă totul se petrece ca-n cazul celor care au filosofat oarecum nevinovat despre arderea cărţilor, apoi s-a trecut la aruncarea lor în flăcări, la *Bücherverbrennung*, cum spuneau naziştii. Poetul Heinrich Heine remarca, la vremea lui, că „acolo unde se ard cărţi se vor arde, în cele din urmă, şi oameni”. Nici că se putea un citat mai potrivit pentru a marca locul în care, în Berlin, în 1933, au fost arse pe rug, 20.000 de volume ale unor autori care au căzut victimă barbariei interpretătii. Sa-l parafrazăm, aşadar, pe Heine, pentru a determina mai precis acest concept: acolo unde se măcelăresc gândurile unor persoane, orice abuz asupra lor este posibil.

Dacă orice spui sau orice scrii poate deveni obiectul unui abuz de interpretare, s-ar părea că eşti la adăpost de teribila barbarie a interpretării doar dacă taci, însă, cum se ştie, şi tăcerea se poate interpreta.

Care-ar fi, totuşi soluţia, pentru ca nimeni să nu cadă victimă inocentă a unei asemenea barbarii, fie că este vorba de interpretarea unui text de lege, a unui discurs ştiinţific sau filosofic, a unei banale discuţii? Cum am putea scăpa de ameninţarea că oricând cineva ar putea deveni măcelar al gândurilor noastre, atribuind propriului nostru discurs semnificaţii pe care nu le-am avut în vedere? M-am referit deja la comunism şi la nazism, societăţi în care barbaria interpretării s-a practicat la nivel de politică de stat, însă acest fenomen este mult mai vechi şi din momentul în care a fost receptat ca un pericol, s-a încercat limitarea sau suprimarea lui. Flacius Ilyricus, unul dintre primii reprezentanţi de seamă ai hermeneuticii protestante, în lucrarea *Clavis scripturae sacrae*, atrăgea atenţia asupra „răstălmăcirii barbare” a textului biblic,[1] răstălmăcire care provine fie din necunoaşterea limbilor în care au fost elaborate textele sacre, fie din interese doctrinare sau de altă natură ale interpreţilor.

Tocmai pentru a preîntâmpina atât erorile, cât şi abuzurile de interpretare, Martin Luther a tradus *Biblia* în limba germană, instituind ca principiu hermenutic lipsa oricărui principiu: *sola scriptura*. Este suficientă, considera Luther, o traducere corectă a textelor biblice pentru ca înţelegerea lor să se producă de la sine, fără medierea unui interpret, precum preotul sau teologul. Wilhelm Dilthey remarca la Martin Luther „o forţă a imaginaţiei creatoare, împinsă până la halucinaţie, o putere a expresiei care merge până la brutalitate” [4, p. 32]. Altfel spus, el însuşi s-a comportat ca un barbar al interpretării, fiindcă traducerea, cum se ştie, este ea însăşi o interpretare şi, în această activitate personalitatea lui Luther nu s-a abţinut de la excese. reformatorul german se abate de la textul original. Traducerea sa este, într-adevăr foarte frumoasă şi foarte vie, dar cea a lui Zwingli este mult mai fidelă originalului. El adaugă sau suprimă cuvinte din psaje importante ale *Bibliei* astfel încât traducerea să corespundă ideilor sale despre liberul arbitru, despre graţie şi predestinare. El însuşi a recunoscut aceste

[1] Cf. Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, în: *Gesammelte Schriften*, Band XIV, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, p. 599.

intervenții, aceste abateri de la original dar le-a justificat spunând că nu face decât să redea cât mai bine spiritul originar al creştinismului.

În plus, principiul lui hermenutic, *sola scriptura*, a deschis calea unor abuzuri şi mai mari decât cele pe care a dorit astfel să le curme. Accesibilă tuturor germanilor ştiutori de carte, *Biblia* a fost interpretată în cele mai bizare moduri, iar consecințele acestor interpretări au fost, cum se ştie, dramatice. În Germania acelor timpuri o mulțime de predicatori străbăteau oraşele şi satele cu Biblia în mâini, lămurind populația că numeroase aspecte economice, sociale şi politice sunt neconforme textului sacru. Oricât de diferite erau aceste interpretări, în funcție de interesele interpreților şi predicatorilor, toate invocau acelaşi principiu: *sola scriptura*. În numele fraternității creştine, țăranii înarmați atacau şi jefuiau proprietățile laice şi bisericeşti, torturându-i pe preoți şi pe nobili. Cele mai crunte orori erau făcute în numele Bibliei, interpretată astfel încât acestea să fie justificate din punct de vedere moral şi religios. Iată cum se adresa Martin Luther celor pe care-i chema să înfrângă revolta pe care învățătura lui o declanşase: „Țăranii lovesc aspru, fură, se zvârcolesc ca şi câinii turbați, opera diavolului. Mânăstirile şi castelele pe care le jefuiesc nu le aparțin. Haideți, la treabă! Această mişcare de protest este un incendiu şi atunci când izbucneşte un incendiu, fiecare se cuvine să-l stingă. A omorî pe un revoltat nu înseamnă să săvârşeşti o crimă, ci înseamnă că ai ajutat la stingerea unui incendiu. Astfel, nu e vorba aici de a bate zdravăn, ci de a zdrobi, de a gâtui, de a răzbi în orice chip! A ucide un revoltat înseamnă a doborî un câine turbat. Punându-se la adăpostul Evangheliei, numindu-se frați întru Christos, țăranii înfăptuiesc cea mai oribilă dintre crime; ei urmează pe Satana, sub veşmântul cuvântului lui Dumnezeu. Pentru aceasta ei merită de zece ori moartea (…). Principii noştri trebuie să se gândească că sunt la nevoie ofițeri ai mâniei dumnezeieşti şi că aceasta porunceşte ca să-i pedepseşti pe asemenea ticăloşi. Un principe care n-ar face-o, ar păcătui cu mult împotriva lui Dumnezeu.”[1]

Abuzul de interpretare putea fi preîntâmpinat prin elaborarea unui set de reguli care trebuie respectate. Aşa cum logica a fost elaborată pentru a pune capăt desfrâului sofistic al rațiunii, hermeneutica, în calitate de artă a interpretării, a fost elaborată pentru a pune capăt barbariei interpretării. Hermeneutica lui Schleiermacher, ca de altfel, toate hermeneuticile protestante de până la el, au fost rezultatul unei asemenea necesitați. Numai că, instituirea regulilor şi legilor hermeneutice aduce cu sine o nouă formă de barbarie a interpretării. Pentru cel preocupat de „pumnalul invizibil al cuvântului” nu există „limite ale interpretării” şi nici reguli sau legi fiindcă el „face legea”, interpretarea lui este *singura* valabila, iar dacă în următoarele momente intreresul i-o va cere, va interpreta acelaşi lucru cu totul altfel.

Barbarul interpretării vandalizează semnificațiile cele mai clare ale textului unui autor, răstălmăceşte gândurile cele mai limpezi, tulburând totul, fiindcă el este, cum se spune în limba română, un excelent pescuitor în ape tulburi. În *Republica*, Platon foloseşte o excepțională expresie pentru a arăta că barbaria, în planul discursului şi al interpretării lui, poate fi uneori similară confuziei: *mâl*

[1] Citat după Funck Brentano, *Luther*, Editura Principele Mircea, Bucureşti, 1938, p. 220-221.

barbar. Prin educație, prin *paideia*, spune filosoful grec, sufletul scufundat până atunci într-un „mâl barbar" se poate ridica la lumină. El poate vedea astfel cu claritate contururile lucrurilor, poate dobândi principii clare de judecată şi de apreciere. Pe *mâl barbar*, adică în atmosfera instinctelor, a pasiunilor oarbe şi a gândurilor confuze nu se poate construi nimic durabil.

Cu aceasta am ajuns la o altă definiție a barbarului, pe care o întâlnim în opera lui Cicero, cel care a elaborat o veritabilă filosofie a barbariei. „Dacă barbarilor le place să trăiască de pe o zi pe alta, planurile noastre trebuie să ia în considerare eternitatea." Barbarul, aşadar, trăieşte de pe o zi pe alta, fără o perspectivă clară, fără planuri de viitor pe care să le realizeze treptat. Din această perspectivă, barbaria este doar o reacție față de realizările altora, în sensul în care a definit-o Goethe într-una din convorbirile lui cu Eckermann: distrugerea a ceea ce este elevat [5, p. 464]. „Vorbăria mişelească" [4, p. 676], de care pomeneşte autorul lui *Faust*, este o perfectă ilustrare a barbariei interpretării. De fapt, spune Goethe, este vorba de „o formă mai nouă a urii cu care sunt urmărit ani de zile şi cu care adversarii mei ar vrea, pe nesimțite, să mă lovească. Ştiu foarte bine că multora le sunt ca sarea-n ochi şi toți ar vrea să scape de mine. Şi, cum nu pot să se atingă de talentul meu, se gândesc să-mi atace caracterul. Ba că sunt mândru, ba egoist, ba invidios pe cei tineri şi talentați, ba mă las pradă simțurilor, ba n-am nici pic de credință creştinească şi, colac peste pupăză, nu-mi iubesc nici țara şi nici pe bunii mei germani" [4, p. 676].

Revin acum la întrebarea: ce se poate face pentru a te pune la adăpost de barbaria interpretării, indiferent de forma în care aceasta s-ar manifesta? Trebuie instituite reguli clare de interpretare a unui discurs. Acesta este răspunsul lui Schleiermacher. Trebuie remarcat faptul că el n-a vorbit despre o *ştiință*, ci despre o *artă a interpretării* pe care, de fapt, n-a publicat-o niciodată, simțindu-i fragilitatea. Atât cât se conturează în fragmentele şi notele de curs publicate postum, hermeneutica, în concepția lui Schleiermacher, nu poate deveni niciodată o ştiință. Fie că este vorba de interpretarea gramaticală, fie de cea psihologică, elementul esențial îl reprezintă talentul, flerul, geniul interpretului. El trebuie să intuiască sensul unui discurs. „Fericita exercitare a hermeneuticii ca artă se întemeiază pe talentul lingvistic şi pe talentul cunoaşterii omului ca individ." [6, p. 28]. În lipsa talentului, ca înzestrare naturală, în cele două forme evocate, regulile de interpretare nu-ți folosesc la nimic. Este suficient să ne gândim la faptul că oricât de bine ar stăpâni cineva o *ars poetica*, dacă nu s-a născut poet nu poate deveni poet, ci doar versificator, „înşirând cuvinte goale ce din coadă au să sune", cum spunea Eminescu. În hermeneutică, la fel ca în oricare artă, „regulile sunt ca nişte cârje pentru un invalid, dar reprezintă o piedică pentru un om sănătos" [7, p. 29].

Barbarul interpretării recurge însă la o presupusă ştiință spre a da barbariei lui aparența unui rezultat „ştiințific" sau, altfel spus, aparența civilizației. Mă rezum aici la un singur exemplu, de altfel, binecunoscut: un autor trebuie înțeles mai bine decât s-a înțeles el însuşi. Acesta este, într-adevăr, un principiu al hermeneuticii lui Schleiermacher, de care face mare caz barbarul interpretării. El comite un abuz, nu prin exces, ci prin lipsă, fiindcă formularea completă a acestui principiu este următoarea: „Discursul trebuie înțeles mai întâi la fel de bine cum a făcut-o autorul şi apoi mai bine decât el însuşi" [6, p. 41]. Ca romantic,

Schleiermacher considera că o anumită latură a creației ține de inconştient, astfel încât un cercetător, un psihanalist, de pildă, ar putea pune în lumină anumite aspecte ale actului creator necunoscute creatorului însuşi. Apoi, limba însăşi, în organicitatea ei, transfigurează toate creațiile care au fost elaborate în acea limbă într-o asemenea măsură încât ele ar deveni de nerecunoscut pentru autorul însuşi. Ele se transformă, aşa cum se transformă în vis dorințele noastre diurne, sau aşa cum se transformă scrisul de pe scoarța unui copac după douăzeci de ani de la scrijelirea lui. De aceea, spune Schleiermacher, sarcina interpretării este infinită şi nimeni, niciodată n-ar putea înțelege un discurs până la capăt. În termeni kantieni, se poate spune că există un *lucru în sine* al textului, un sens profund la care nu vom avea acces niciodată. De aceea hermeneutica, aşa cum o concepe Schleiermacher, poate decepționa, oferindu-ți prea puțin, dar, în aceeaşi măsură, ea poate stârni entuziasmul pentru infinita sarcină pe care ți-o trasează. De altfel, el însuşi consideră că „această artă poate entuziasma la fel ca oricare alta" şi că „în măsura în care o scriere nu produce entuziasm, ea este nesemnificativă." [6, p. 41]. Tipic romantic! s-ar putea spune. Entuziasmul, ca formă naturală a delirului, cum l-a definit Emil Cioran, este întotdeauna o binefacere pentru inițierea unei cercetări, însă un dezastru pentru finalizarea ei.

Cu privire la principiul înțelegerii unui autor mai bine decât s-a înțeles el însuşi, trebuie să remarcăm faptul că barbarul interpretării reține din el doar partea care-i convine, la fel cum dintr-o celebră spusă latină s-a reținut doar „mens sana in corpore sano". Se ştie însă că formularea completă era următoarea: „Optandum est ut sit mens sana in corpore sano", *este de dorit să existe o minte sănătoasă într-un corp sănătos*. Barbarul interpretării, înarmat, chipurile, cu hermeneutica lui Schleiermacher, pretinde că-l înțelege pe un autor mai bine decât s-a înțeles el însuşi, delirând pe seama unui text pe care-l ia ca pretext. Inutil să mai luăm aici un exemplu. Ele sunt mult prea numeroase, în orice cultură, reprezentând mai degrabă regula, decât excepția. În antichitate, când era lăudat un filosof, Diogene replica astfel: „Oare ce mare scofală a făcut, din moment ce s-a ocupat atâta vreme cu filosofia şi încă n-a supărat pe nimeni" [8, p. 282].

Atunci când o mare personalitate, precum Goethe, „supără" prin geniul său, barbaria interpretării intră funcțiune pentru a o compromite, aşa cum se arată foarte clar în anumite pasaje din *Convorbirile* cu Eckermann.

În concluzie, contestarea radicală a hermeneuticii, aşa cum este ea prezentată în eseul *Împotriva interpretării*, de Susan Sontag ar fi o soluție la delicata problema a raportului dintre discurs şi receptarea lui? Dacă este vorba de operă de artă, înclin să cred că, într-adevăr, interpreții ar trebui să lase opera în pace, chiar şi atunci când sunt animați de cele mai bune intenții. A recurge la interpretarea „specialistului" poate fi, într-adevăr, comod, însă înseamnă a lăsa pe altcineva să gândească şi simtă în locul tău. Este o idee pe care Eugen Ionesco a exprimat-o de nenumărate ori [9, p. 105-109].

În ceea ce priveşte opera filosofică, *explicația* este infinit mai importantă decât *interpretarea*. Oricine poate interpreta, cu sau fără limite, un text filosofic, însă *explicația* presupune un efort de documentare şi de gândire. Ca să interpretezi o pagină din *Critica rațiunii pure*, de Immanuel Kant, ai nevoie de 20 de minute, însă ca să o poți explica ai nevoie de cel puțin 20 de ani, timp în care trebuie să-ți însuşeşti limba originalului, să parcurgi întreaga operă a lui Kant, să pătrunzi în

atmosfera culturală a epocii. În filosofie, cine nu ştie, interpretează. Spre deosebire de o operă literară, deschisă prin esenţa ei unui număr mare de interpretări, limitele interpretării unui text ştiinţific sau filosofic sunt restrânse.

A fost abordată, din diferite perspective, *intenţia autorului*, dar prea puţin *intenţia interpretului*, care, dacă nu mă înşel, nu se regăseşte printre cele „trei tipuri de intenţii", *intentio auctoris*, *intentio operis* şi *intentio lectoris* [10, p. 25-28], de care s-au ocupat numeroşi cercetători. Lectorul nu este interpret, în sensul restrâns al termenului, sau dacă este, este doar pentru sine. Interpretul, în schimb, nu este un simplu cititor, ci el se adresează unui public, spre a-i facilita înţelegerea unui text sau spre a-l orienta într-o anumită direcţie. În orice caz, interpretarea, din această perspectivă, nu este un scop în sine, ci un mijloc. Interpretul rău intenţionat este, de fapt, barbarul interpretării. Este evident că o operă se îmbogăţeşte cu interpretările ei, cum a demonstrat-o Gadamer în *Wahrheit und Methode*, însă nu trebuie să facem abstracţie de faptul că valoarea aceleiaşi opere poate fi diminuată sau chiar distrusă printr-o barbarie a interpretării.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Nietzsche F. *Aforisme. Scrisori*, trad. rom. de Amelia Pavel. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1992.
2. Schneider M. *Der Barbar der Bedeutungen: Walter Benjamins Ruinen* // vol. *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
3. Râmbu N. *Tirania valorilor*. – Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 2006.
4. Dilthey W. *Trăire şi poezie.* – Bucureşti: Editura Univers, 1971.
5. Eckermann J. P. *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale*. – Bucureşti: E.P.L.U, 1965.
6. Schleiermacher F. D. E. *Hermeneutica*, trad. rom. de Nicolae Râmbu. – Iaşi: Editura Polirom, 2001.
7. Young E. *Gedanken über die Original-Werke*, aus dem Englischen von H. E. Von Teubern. – Heidelberg : Verlag Lambert Schneider, 1977.
8. Nietzsche F. *Consideraţii inactuale* // *Opere complete*, vol. II. – Timişoara: Editura Hestia, 1988.
9. Ionesco E. *Note şi contranote*. – Bucureşti. Humanitas, 1992.
10. Eco U. *Limitele interpretării*. – Constanţa: Editura Pontica, 1996.

HERMENEUTICA STRUCTURII LIRICE

Timofei ROŞCA

(*Universitatea de Stat „Ion Creangă" din Chişinău*)

Poezia, ca şi divinaţia, ca şi dragostea sau moartea ţine de taină şi mister. De la Aristotel şi pînă astăzi încă nu i s-a găsit o definiţie satisfăcătoare. Părintele Poeticii antichităţii, în al său tratat, ajuns doar parţial pînă la noi, se referea, în bună cunoştinţă de cauză, atît la specificitatea genului, cât şi la deficienţele interpretării lui. În fragmentul 1447 b, versetul 10, gînditorul atenţionează: „Cît priveşte arta care imită slujindu-se numai de cuvinte simple ori versificate, – fie folosind împreună mai multe feluri de măsuri, fie unul singur, – pînă astăzi n-are un nume al ei. Căci n-avem termen (s. n.) care să îmbrăţişeze deopotrivă mimii unui, Sofron ori Xenarhos şi dialogii socratici, nici imitaţia săvîrşită în versuri de trei măsuri, în versuri epice, în versuri elegiace şi altele la fel…" [1, p. 54].

În acelaşi tratat, fondatorul Poeticii sugerează, începînd cu primul fragment 1447 a, versetul 10, şi un principiu al interpretării – acela al primordialului, al „începutului": „… din cîte şi ce fel de părţi e alcătuită, aşijderi despre toate cîte se leagă de o asemenea cercetare, – începînd cum e firesc, cu cele de început" [1, p. 53] Criteriul calităţii „imitaţiei", pus ca „început" la baza interpretării poeziei, a fost depăşit de timp, conceptul primordialităţii însă rămîne şi pînă astăzi un principiu fundamental al hermeneuticii.

Comprehensiunea e de neconceput fără un reper inaugural. Cu atît mai mult când e vorba de hermeneutica structurii lirice, care presupune un cîmp de interpretare extrem de larg şi de complex. Accentuăm aceasta dat fiind că poezia, în sens larg, aristotelic, dar, mai ales, poezia lirică, în special, cum precizează Jean – Marie – Schaeffer, citîndu-l pe Stevenson, „nu se poate baza pe enumerarea unei serii finite de trăsături distinctive stabile şi conjuncte, ci numai pe o medie ponderată de trăsături… cele mai importante sunt… regularitatea ritmică, măsura metrică (care nu trebuie confundată cu structura ritmică… rima, accentul pus pe structura sonoră, limbajul figurat, un câmp semantic ce conţine numeroase semne emoţionale") [2, p. 138].

Acea „medie ponderată de trăsături" nu poate fi analizată şi evaluată temeinic, decît bazîndu-ne pe anumite principii metodologice ale hermeneuticii, pe criteriile de interpretare, din mai multe considerente. În primul rînd, poezia lirică reprezintă un act intenţional, graţie căruia a luat naştere opera. Interpretarea şi aprecierea ei presupune un raport, o confruntare foarte specifică între intenţia exegetului de a evalua, interpreta şi intenţionalitatea conceptuală a autorului poeziei. O atare colaborare, confruntare are loc în cadrul percepţiei, unde se pot produce surprize imprevizibile. În al doilea rînd, există o diferenţă principială între intenţia din text şi intenţia prealabilă a autorului. Identificarea de către

exeget a elementelor din operă fără a şti, sau înainte de a şti în ce măsură acestea corespund structurii intenţionale – un asemenea act ţine de secretele zămislirii şi ale interpretării. Rădăcinile gnosiologice ale unui asemenea act duc în adînc, în taină şi mister, în ocultism şi divinaţie. Aici, un rol reprobabil îl are intuiţia, genialitatea, adică valorile genetice ale fiinţei, fiinţialităţii, nu însă în afara istoricităţii şi facticităţii, a eficienţei care împing viaţa înainte, îi dau sens şi speranţă.

Asupra acestui grup de probleme a meditat, mai întîi, fenomenologia şi hermeneutica fiziologică, prezentată în studiile lui G.W.F. Hegel, Husserl, F. Schleiermacher, W. Dilthey, M. Heidegger, G. Gadamer ş.a.

Polemica dintre concepţiile lor filozofice, reluările, confruntările de opinii sau continuările lor pun la dispoziţie un preţios material „primordial" pentru aprofundarea hermeneuticii fenomenului poetic însuşi, a actului de înţelegere, interpretare şi evaluare a lui.

Astfel, F. Schleiermacher este unul din primii gînditori care insistă asupra noţiunii şi sensului de comprehensiune, asupra capacităţii de înţelegere propriu-zisă şi care trebuie să pornească, în opinia lui, de la forma individuală, personală a expresiei literare.

Dintre cele două criterii de interpretare a operei – gramatical şi individual, tehnic sau psihologic, autorul „Hermeneuticii" pune accent, totuşi, pe cel de-al doilea, deşi fenomenul poetic este privit în spectrul organicităţii acestor două perspective. Individualul este enigmatic şi imprevizibil în expresia valorii poetice, consideră fondatorul hermeneuticii. El poate fi dedus, continuat şi înnobilat doar în virtutea unei „concreări" (termenul lui Lanson) cu interpretul textului. Acesta din urmă e chemat să intuiască tainele zămislirii, ce ţin, în mare parte, de genialitate şi divinaţie, şi să le continue conform perspectivei individualităţii creatoare. Totodată, individualul la Schleiermacher este angrenat, cum aminteam, în general; viaţa poetului, universul său spiritual e de neconceput în afara epocii, „ansamblului vieţii". Despre acest angrenaj vorbeşte de acum limba, care „încă de la naştere modifică spiritul", tot astfel cum opera, exprimată prin cuvînt, nu poate fi concepută decât ca acţiune şi „fapt al spiritului" [3, p. 25-26]. Bineînţeles, asemenea teze axiomatice incită opinia critică. A incita, în cazul dat, înseamnă a participa, a înainta şi a aprofunda comprehensiunea, mai cu seamă când e vorba de opere din diferite epoci, sau de gradul de înţelegere a produsului poetic; atât de către autorul însuşi, cît şi de către interpret, exeget. Nu odată auzim asemenea declaraţii din partea poeţilor: chemarea mea e să scriu, aprecierea e de datoria criticii, a exegezei. Schleiermacher vine cu teza că de prestigiul operei răspund ambii, implicaţi, chiar şi atunci cînd textul a fost scris în altă epocă. Interpretul, în convingerea savantului, trebuie să se transpună în conştiinţa cititorului contemporan textului de altădată, să trăiască condiţia timpului de atunci. Teza a fost amendată şi completată de ceilalţi hermeneuţi menţionaţi mai sus, întrucît o transcendere în trecutul concret istoric este inutilă şi imposibilă. Ceea ce se încearcă a fi reconstituit prin potenţialităţile creaţiei nu va fi identic niciodată cu ceea ce a trăit, gîndit şi produs poetul în timpul istoric, al epocii elaborării operei. Poate fi prins în intuiţie şi continuat doar ceea ce rămîne şi continuă în fiinţialitate, ca o „adîncire a spiritului în sine… ce se cunoaşte pe sine ca spirit",

cum va preciza G. Gadamer [4, p. 241]. Iar cunoaşterea de sine a spiritului nu poate avea loc decît prin „mijlocirea istoriei, a contemporaneităţii evoluate. Comprehensiunea, în cazul dat, se va clarifica, limpezi prin această «integrare», care, conform concepţiei lui M. Heidegger, se produce în «timp», se decantează între trecut şi prezent, odată cu decantarea valorică a «Fiinţei»” (W. Dilthey) [5], aceasta din urmă manifestîndu-se ca o chintesenţă, ce aduce cu sine istoria în mers sub semnul tuturor experienţelor trăite. Cunoaştem şi apreciem valoarea operei din trecut doar prin faptul continuităţii ei.

Cît priveşte cealaltă teză a lui Schleiermacher referitoare la „obligativitatea” interpretului de a-l înţelege pe scriitor „mai bine decât el însuşi s-a înţeles pe sine”, aici accentul se pune nu pe istoricitate cu toate complexităţile ei, ca o „curgere în timp”, ci pe individualitatea creatoare, mai exact spus, pe identificarea interpretului cu aceasta din urmă. Nu este vorba de o simplă identificare cu conştiinţa propriu-zisă a poetului, ci cu ideea spontană, inconştientă a acestuia. Inconştientul, ca semn al genialităţii, aşa cum demonstrează şi psihanaliştii în frunte cu S. Freud, atunci când vorbesc despre visuri [6, p. 165]. În acest sens, interpretul, care are acces la această idee, iscată în subconştientul poetului, adică în universul comun, participă la viaţa ei şi nu o dată poate şi să o continue. Nu rare sunt cazurile, cînd un critic talentat, înzestrat cu intuiţie creatoare, primeşte ideea, care aşa şi nu şi-a găsit o „materializare”, o transcendere deplină în opera poetului, ca pe un dar, dezvoltînd-o într-o viziune neaşteptată, surprinzătoare. În cele mai desăvîrsite studii, eseuri recenzii exegeţii pornesc, de regulă, nu de la ideea predilectă, intenţională, lansată de autorul poemului, ci de la „interiorul” acelei idei, sau de la „forma internă”, cum ar spune G. Gadamer. Ei devin coposesorii acesteia. În continuare, fie că reconstruiesc semnificaţia şi o proiectează în alt spectru de lumină, continuînd pe aceasta cale direcţia „intenţională” a hermeneuticii romantice, fie că recurg la cealaltă direcţie – „anti-intenţională”, bazată pe reductibilitate, ilustrată spectaculos de Husserl prin concepţia intuitivităţii sau de J. Derrida prin metoda „deconstrucţiei” cu tot „riscul” ei [7, p. 71]. Amintim la moment formula acelei „verticalităţi” huserliene descrise de P. Ricoeur – autorul „Eseurilor de hermeneutică”: „El vede atunci în reducţia – epoche – aplicată atitudinii naturale cucerirea unui imperiu al sensului, de unde este exclusă prin punere între paranteze orice chestiune privind lucrurile de sine. Tocmai acest imperiu al sensului, eliberat astfel de orice chestiune factuală, constituie cîmpul privilegiat al experienţei fenomenologice, locul prin excelenţă al intuitivităţii” [8, p. 23].

Concepţia husserliană asupra subiectivităţii a incitat spiritele hermeneutice. Extremistă în esenţă, ea a făcut să „vorbească” categoriile în detrimentul propriei paradigme. Căci înainte de a declara subiectul „autonom”, iar obiectul un opus al acestuia, există „relaţia de «incluziune» sau de «apartenenţă» a celor doi factori. W. Dilthey va fi acela care, în lucrarea sa «Geneza hermeneuticii», prin categoriile de «trăire» şi «istoricitate», va întreprinde cu totul alt demers, aprofundat în psihologia cunoaşterii, foarte important pentru înţelegerea şi interpretarea poeziei lirice, inclusiv. Trăirea reprezintă chintesenţa energiei umane. Ea însoţeşte şi determină fluviul continuu al istoricităţii. Or, nu e de mirare că un individ se recunoaşte în trăirea altui individ, respectiv, în bucuria

suferinţa sau tristeţea personajului liric al unui poet. Mai mult: în trăirea eului liric al unui poem eminescian, «Epigonii», de exemplu, se poate recunoaşte o întreagă epocă, sau condiţia existenţială a omului dintotdeauna, cum ar fi în celebra «Odă» (în metru antic)".

Prin demersul husserlian şi cel diltheyan asupra intuitivităţii şi a trăirii ne adîncim şi mai mult în universul labirintic al subiectivităţii umane, în general, şi al subiectivităţii poetice, în particular. O perspectivă axiologică ne oferă, în acest sens, M. Heidegger în lucrarea sa „Fiinţă şi timp", mai cu seamă prin aşa numitul „proiect" de „hermeneutică a facticităţii". Luăm cunoştinţă aici de o structură arhitectonică a gîndirii, de o gîndire a gîndirii însăşi. În esenţă, este supusă judecăţii gîndirea predecesorilor. Temporalitatea curgătoare, despre care vorbea Dilthey nu se poate manifesta în sine, decît în „fapte şi fiinţă". Sentimentul timpului, care macină totul, lăsînd în urmă fiorul unui apocalips, în poezia „Nu am moarte cu tine nimic" a lui Gr. Vieru, de exemplu, nu poate fi intuit, nici trăit, cu atît mai mult interpretat, decît după faptele şi acţiunile, gesturile personajului liric: constatări trăiri, negări, interogaţii etc. – totul se întreprinde pentru promovarea concepţiei privitoare la umilirea sau anularea morţii, expresie a trecerii, a desfiinţării. Totodată, ea nu poate avea loc decît în Fiinţă, care include cele trei dimensiuni temporale sau „acum"-uri, cum le remarcă exegeza, în speţă acelaşi G. Gadamer, sau « Dasein», cum defineşte Heidegger permanenţa Fiinţei („a fi acum"). Prin urmare, timpul este „fiinţial"; orice prezenteizare (prezentare) vine să reprezinte „fiinţa ca fiinţă" [9, p. 21], spune M. Heidegger. De aici savantul A. Gavrilov ajunse la concluzia logică în sensul că „acum" – urile din care se clădeşte fiinţa reprezintă „a patra dimensiune a timpului", chiar dacă Heidegger „nu afirmă nicăieri acest fapt" [10, p. 96].

În poezia contemporană deseori întâlnim poezii lirice cu situaţii şi stări spirituale sau emotive neutre, „în sine", greu sau imposibil de interpretat sau evoluat. Fără un reper metodologic, axial, hermeneutic e greu să te orientezi într-un asemenea labirint. Este cazul să amintim de poezia lui N. Stănescu, care el însuşi se consideră nu altceva decât „o pată de sânge", pe când poezia se înfăţişează ca un „semantism ce precede cuvântul" [11, p. 38] De unde provine acel „Semantism", dacă nu din Fiinţă sau din fiinţialitate, ca un ecou concentraţional al acesteia, dacă nu din timpul „acum" – utizat? – iată o nouă definiţie a poeziei, apelînd la cele două cîmpuri hermeneutice: heideggerian şi stănescian.

Exemple similare vom întîlni şi în creaţiile altor poeţi: M. Sorescu, L. Dimov, G. Naum, Gr. Vieru, L. Damian, V. Teleucă, P. Mihnea, A. Codru, acesta din urmă orientîndu-se spre o viziune brîncuşiană, adică spre un spaţiu temporalizat, tot astfel cum V. Teleucă trăieşte condiţia „metronomului".

„Dasein"-ul ne aminteşte întrucâtva de concepţia hegeliană a cunoaşterii de sine a spiritului absolut. În hermeneutica heideggeriană Fiinţa nu pretinde a încheia ciclul dialectic. Scopul ei este cu totul altul: a-şi divulga în permanenţă prezenteizarea. Gândirea şi rostirea umană îi asigură unul dintre cele mai strălucite ocazii, aşa cum poezia, după N. Stănescu, apelează la cuvînt, la rostire „din disperare".

Aşadar, Heidegger a descătuşat fiinţialitatea de încorsetările raţiunii logiciste şi a promovat comprehensiunea, pornind de la „fapte". În cadrul poeziei,

prin fapt trebuie să înțelegem, pe de o parte tot ce compune viața *eului*, adică structura internă, pe de altă parte tot ce ne oferă textul: imagine, idee, motiv, laitmotiv, semnificație etc. care alcătuiesc structura externă.

Toate acestea însă nu pot fi interpretate doar şi numai sub semnul continuității şi al concretizării de fapte şi acțiuni. La capătul lor ne aşteaptă efectul care şi încununează valoarea, deschide, totodată, şansele interpretării, finitudinea actului hermeneutic.

Aici ne vine în ajutor o altă teorie hermeneutică – aceea a efectelor şi a orizonturilor, dezvoltată de G. Gadamer, elevul lui Heidegger. Faptul sau lucrul din viață şi realitate atrage, mai mult sau mai puțin, cu lumina lui. În poezie, imaginea cu semnificația ei este volframul ce se aprinde în momentul zămislirii operei, în virtutea contactului cu sursa de energie, cu pulsul şi minusul, trăirii şi gândirii poetice. E ca Focul Haric ce se aprinde din taină. Iar taina nu poate proveni decât din ființialitate, înfățişându-se în realitatea concret – istorică. Fără încărcătura energiei istorice acumulate nu există eficientizarea ca atare. Tot aşa cum fără o asemenea conştiință a condiției hermeneutice aprecierea nu va fi completă, va ieşi deformată. Mai mult: prin cunoaşterea lucrului, în plan filologic – a operei, ne cunoaştem pe noi înşine, ca „Dasein", „ființă-în-lume". De la Adam şi pînă astăzi trăim sub semnul sau sentimentul unor împliniri, desăvîrşiri, eficientizări, stimulatoare de alte predispoziții de desăvîrşire. Orice comprehensiune se încheie cu un efect care completează sau desăvîrşeşte eficiența Ființei niciodată epuizată. Aşa cum în realitatea lucrurilor există o continuitate, o dialectică a desăvârşirii sau a tendinței spre desăvărşire şi afirmare, tot astfel există o dialectică a comprehensiunii. G. Gadamer o explică prin aşa numita „fuzionare a orizonturilor", celor implicați în relevarea sau revelarea adevărului. Pe ambii îi caracterizează, în cazul dat, cîmpurile sau orizonturile de cunoaştere. De fapt, ele şi comunică în surdină, pînă la deciziile concluzive, după care apare acordul apreciativ., supus comentariului, interpretării propriu-zise. „Omul – spune Hegel – nu poate niciodată şti câte cunoştințe are, de fapt, în sine… ele nu aparțin realității sale, subiectivității sale ca atare, ci numai ființei sale ființând în sine" [12, p. 124].

Într-o variantă mai estetizantă, ideea hegeliana a fost reluată şi continuată de Jaques Derrida în tratatul său „Diseminarea". Literaritatea, în general, este privită printr-o traiectorie întinsă, ea avându-şi sorgintea în credințele antropomorfice antice, în zeități ocrotitoare de memorie veşnică, tot astfel, cum scrierea ar avea pretenția de a permanentiza informațiile, ştiința. Orice scriere, cum lămurea Platon, doar emană opinie. E un fel de leac, în sensul satisfacerii lectorului – pacient (setos – bolnav de cunoaştere), fără să lecuiască, e un fel de „pharmacom". Dilthey sau Heidegger operau cu noțiunile sau categoriile de „ființă aici şi acum", „intenționalitate", „anti-intenționalitate"; J. Derrida apelează la categoriile de „deconstrucție", „răsturnare", „phamakon". „Pharmakon"-ul, exprimîndu-ne oximoronic, ar fi o îmbinare antinomică de „leac" şi „otravă", dar fără substanță. Ea ar fi o formă a hazardului care ține într-un şoc durativ „pacientul", un fel de „narcotic" „aneidetic" ce stă sub semnul aşteptării unui final imprevizibil şi, de fapt, inexistent.

Comentînd „Farmacia lui Platon”, J. Derida disociază: „Pharmakon” ar fi o substanță, cu tot ceea ce va putea conta acest cuvânt, ca materie cu virtuți oculte, de adâncime încriptată, care îşi refuză analizei ambivalența, pregătind, deja, spațiul alchimiei, dacă, mai târziu, nu ar trebui să recunoaştem în ea însăşi anti-substanța: ceea ce rezistă oricărui filosofem, depăşindu-l, în mod nedefinit, ca non-identitate, non-esență, non-substanță şi procurându-i, chiar prin aceasta, adversitatea inepuizabilă a fondului (fonds) sau şi absența sa de fond (fond)” [13, p. 71-72]. Cu alte cuvinte ale aceluiaşi teoretician, „pharmacon”-ul reprezintă „mediul în care se opun opusele, mişcarea şi jocul care le raportează pe fiecare la celălalt, le răstoarnă şi le face să treacă unul în celălalt (suflet-trup, bine-rău, interior-exterior, memorie-uitare, cuvânt-scriere etc.) …El este diferența (différance) diferenței (différence)… Din acest fond îşi extrage dialectica filosofemele” [13, p. 123].

Actul hermeneutic stă sub semnul unei specifice diplomații, comportament între parteneri, între Eu-l, interpret şi Tu-ul, autor de text. Şi poate nu atât între ei, atenționează G. Gadamer, cât între orizonturile lor. Fuziunea nu este un act simplu. Aici au loc marile confruntări între experiența poetului, în cazul nostru, şi cea a exegetului, a lectorului, în general, atât la nivelul axiologic, cât şi la nivelul gândirii, trăirii, expresivității etc. Orizonturile au unitățile lor de verificare: prin analogie cu alte experiențe, stiluri, metode, şcoli etc.

Un rol decizional, în cazul dat, îl are limbajul. În limbaj se conține Ființa (Ființa națională, în cadrul unei culturi).

Adevărul relevat nu este, în exclusivitate, „proprietatea” sau meritul partenerilor implicați în conversație, dar şi al limbii. Ea vine cu fondul ancestral, cu impulsurile latențelor cu acumulările practicii istorice.

Fenomenul în cauză se evidențiază şi mai mult în scris. În textul scris expresia adevărului se prezintă în varianta cea mai concentrată, disciplinată şi elegantă, respectînd etalonul sau canonul tradiției. Valoarea poetică expusă scriptic suportă variantele interpretărilor, intervenirile repetate. Ea nu se supune totalmente conceptului autorului sau interpretării exegetului. Ea vine din Ființă şi luminează atît pe autor, cît şi pe interpret. E ca un focar, astru nestins, care niciodată nu se epuizează, cum ar fi opera eminesciană, de pildă, fiindcă se degajă, acumulîndu-se din existență şi comunicîndu-se prin limbă care, acum, apare în rol de subiect „supra-individual”. Cît priveşte rolul poetului, ca subiect, sau interpretul, ca lector „virtual” (U. Eco), aceştia au, mai degrabă, rol auxiliar, drept transfer care asigură comunicarea. Nu recunoştea acelaşi N. Stănescu faptul că poetul nu este mai mult decât o „moaşă” care asistă la naşterea poeziei? Nemaivorbind de critici, cercetători care se apropie de text în mod diferit şi-l interpretează în dependență de capacitățile lor de a intui „forma internă”.

Aşa cum hermeneutul de mare talent caută să intuiască în tezele şi antitezele sale chintesența doctrinei, tot astfel autorul de poezie lirică autentică aruncă punți vizionare în viitor pentru a-şi securiza arta. În orice caz, există o diferență principială între talentul de nivel mediu şi geniu, tot astfel cum există o diferențialitate, „diferența, diferenței”, „fondul dialecticii” (Derrida). La nivelul celui dintîi se poate vorbi mai mult de „deconstrucție”, de răsturnare. Geniul însă, ca cel eminescian, de exemplu, se naşte „la răspânții de secole”.

A pretinde la refacerea intenţionalităţii sale e pur şi simplu, riscant. Creaţia lui porneşte tot din Fiinţă, ca şi a oricărui talent mare, inclusiv a celui exegetic (sunt critici care cu/prin puterea lor de creaţie depăşesc produsul poetic propriu-zis). Geniul însă se conduce de principii mult mai angrenate şi mai complexate. Avem de-a face cu ceea ce I. Derrida numeşte „Pharmakon”. Poetul se confruntă cu însăşi fiinţialitatea sau, mai exact spus, prin geniu, Firea Fiinţei se confruntă, se verifică pe Sine însăşi (avându-se în vedere spectrul tuturor aspectelor: limbaj, psihologie, istoricitate, factologie, gândire, trăire, eficienţă etc.). Iată de ce, ori de cîte ori se încearcă o refacere, o restructurare, o depăşire (fie în plan ontologic, cum a intenţionat să demonstreze acelaşi N. Stănescu – nu numai prin / în „Elegii” – în universul filozofic eminescian, fie în plan artistic propriu-zis: atîţia epigoni a cunoscut opera poetului „nepereche”) a perspectivei conceptuale sau o continuare a ei, cu atît mai mult o negare a intenţionalităţii, opera rezistă, iar taina regenerează în/cu propria ei sursă de lumină. În cazul dat, poetul, mai bine zis opera sa, ca şi cum s-ar autointerpreta. E de competenţa interpretului să „prindă” această undă hermeneutică emergentă a geniului, ca să-şi asigure justeţea aserţiunii, interpretării sale, iar aceasta presupune de acum angajarea într-un alt cîmp de creaţie a celor doi exponenţi, pe cît de emergent, pe atît de sigur în perspectiva perseverării continue şi infinite.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Aristotel. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere, şi comentarii de D. M. Pippidi. Seria scriitori greci şi latini. – Bucureşti: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.
2. Schaeffer J.-M. *Poetica* // Ducrot O., Schaeffer J.-M. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*. În colaborare cu Marielle Abroux, Dominique Bassano, Georges Boulaxia, Michel de Fornel, Philippe Roussin, Tzvetan Todorov. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu. – Bucureşti : Editura Babel, 1996.
3. Schleiermacher F. D. E. *Hermeneutica.* – Iaşi: Editura Polirom, 2001.
4. Гаддамер Х. Т. *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. Перевод с немецкого. Общая редакция и вступительная статья доктора философских наук. Б. Н. Бессонова. – Москва: «Прогресс»,1988.
5. Dilthey W. *Geneza hermeneuticii* // Filosofia contemporană. – Bucureşti: Garamond.
6. Freud S. *Simbolistica visului* // *Introducere în psihanaliză*. *Prelegeri de psihoanaliză. Siliopatologia vieţii cotidiene*. Traducere, studiu introductiv şi note: dr. Leonard Gavriliu. – Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1992.
7. Derrida J. *Diseminarea*, Traducere şi postfaţă de Cornel Mihai Ionescu. – Bucureşti: Editura Univers enciclopedic, 1997.
8. Ricoeur P. *Despre interpretare* // *Eseuri de hermeneutică*. Traducere de Vasile Tonoiu. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1995.
9. Heidegger M. *Fiinţă şi timp*. – Bucureşti: Editura Jurnalul literar, 1994.

10. Gavrilov A. *Criterii de ştiinţificitate a terminologiei literare. Principiul obiectivităţii. O mutaţie paradigmatică de la raportul subiect/obiect la raportul subiect/subiect. Eseu de epistemologie*. – Chişinău: Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul de Filologie, 2007.
11. Stănescu N. *Fiziologia poeziei. Proză şi versuri. 1957–1983*. Ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului. – Bucureşti: Editura Eminescu, 1990.
12. Hegel, Friedrich G. W. *Enciclopedia ştiinţelor filozofice*, partea a treia, *Filozofia spiritului*. Traducere de Constantin Floru. – Bucureşti: Editura Academiei R.S.R., 1966.
13. Derrida J. *Farmacia lui Platon // Diseminarea*. – Bucureşti: Editura Univers enciclopedic, 1997.

CÎNTAREA ROMÂNIEI*. PERSPECTIVA TEMPORALĂ A TEXTULUI

Ala SAINENCO

(Universitatea de Stat „Alecu Russo", Bălţi)

1. Lume, scria Leibniz – [este] întreaga succesiune şi ansamblul tuturor lucrurilor existente luate laolaltă, cu aceasta nu se poate spune însă că mai multe lumi ar putea să existe în timp diferit şi în locuri diferite. Ea trebuie să fie în întregime considerată ca o lume sau, dacă se vrea, un universum.

Raportîndu-se la acest univers de bază, lumile textului reprezintă „viziuni" asupra lumii reale, structurate prin configuraţia formelor şi categoriilor limbii. Acestea, în conformitate cu intenţionalitatea autorului, instituie, spaţialitatea, temporalitatea şi personalitatea unui text coerent şi coeziv, marcat de tipuri şi grade diferite de informativitate. Elementele textului sînt interdependente, iar „efectul unui semn într-un text nu este altceva decît capacitatea sa de a determina alte semne din vecinătatea sa" [1, p.16]. Timpul verbal este unul dintre „semnele" fundamentale marcate de „valoarea textuală" care instituie lumea textului.

Formele temporale, care au în text funcţia „de a ordona evenimentele textului, ordinea fiind relativ independentă de realitate", „sînt distribuite în text conform unui principiu de ordine «dominant temporală» care reflectă deciziile locutorului privind organizarea textului". Deciziile privesc, în opinia Luciei Uricaru, „trei dimensiuni ale organizării textuale care au ca instrument de realizare timpurile verbale:

– atitudinea de locuţie,
– perspectiva de locuţie,
– punerea în relief" [2, 92].

2. Atitudinea de locuţie se referă la decizia de a organiza textul ca *expunere*/*prezentare* sau ca *povestire* / *narare* la o primă etapă şi deciderea la *implicare* sau *autonomie*, la o altă etapă. Această dublă alegere, după cum afirmă L. Uricaru, duce la conturarea a patru arhetipuri discursive: interactiv, expozitiv, relatare şi naraţiune.

Din perspectiva atitudinii de locuţie, *Cîntarea României*, se prezintă drept *text-relatare*, caracterizat prin opţiunea pentru *a povesti* şi *implicare* (relevante: versetele 13, 37), cu fragmente *expozitive*, caracterizate prin expunere şi autonomie (relevante: versetele 29, 17). De cele mai dese ori însă, fragmentele expozitive, prin figurile de adresare dialogice (apostrofă, interogaţie retorică, invocaţie retorică) şi modalitatea subiectivă, transcend în veritabile fragmente *interactive*, caracterizate prin expunere şi implicare: *Tot lucru lasă sămînţa sa prin care din*

---

* Russo A. *Opere*, Chişinău, 1989.

nou se naşte: *din tulpina bătrînă şi putredă a fagului încolţeşte vlăstare tinere şi vioae*; *aşa* [*şi*] *din robie se naşte slobozenia*, *din neorînduială* [*iase rînduială*]*… jugul aduce mîntuirea*, *precum furtuna liniştea… Rădică capul*, *ţară bîntuită de vijăliile lumei*, *ţară legată de jugul durerei!..* (versetul 18).

Sub raportul formelor verbale temporale, cele două atitudini de locuţie se realizează prin prezent şi perfect compus ca timpuri ale comentariului şi prin imperfect, perfect simplu şi prezent ca timpuri ale narării.

Avem în text, în felul acesta, două forme de trecut şi două de prezent, care ţin de planuri diferite ale textului: planul comentariului şi planul narării:

– prezent comentativ: *Lumea întreagă are tot o poveste… strîmbătatea care se lăcomeşte la bunul altuia*, *şi sărmanul care sfarmă funia ce-l strînge*; *grea e strîmbătatea… şi răsplata ei cumplită este!..* (versetul 20) // prezent narativ (istoric): *Se vede amestecul unei bătălii!.. Cei ce au năvălit sînt îmbrăcaţi în fier… săgeata alunecă pe pavăză*, *şi paloşul cu două ascuţite taie în carne vie… dar peăturile goale stau dimpotrivă… se luptă cu furie… se plec sabiei… inimile slăbesc… fug… ţara slobodă a perit!…* (versetul 13);

– trecut comentativ (perfect compus): *străbunii noştri au fost blăstămaţi de domnul pentru pentru strîmbătăţile lor*, *şi blăstămul a trecut din neam în neampînă în zilele noastre…* // trecut narativ (perfect simplu): *Ca să-ţi sugă sîngele*, *feciorii tăi cei blestemaţi te deteră în prada duşmanului*. *Neamurile ce pizmuia puterea ta şi numele tăi cel tău cel falnic se legară între ele şi ziseră*: *„Hai să zdrobim acest cuib de volnicie…” Ele te orbiră de ură şi de zaviste*, *puterea ta se toci pilită de trupul tău*, *şi îl tăieră în bucăţi şi împărţiră între sine*, *ca pe nişte turme pe feciorii tăi* (versetul 45).

3. Perspectiva de locuţie, în raport cu care se organizează cele două atitudini de locuţie în text şi care permite identificarea unui punct zero, timp al textului, este în *Cîntarea României*, situaţia de enunţare, descrisă în versetul 64 prin „*timpul sosit-a… semne s-au ivit pe ceriu… pămîntul s-a clătinat de bucurie… blestemul înfricoşat s-a auzit despre apus… şi toate popoarele s-au deştepat*” (versetul 64). În raport cu acest punct zero, acţiunea este prezentată drept prealabilă şi reală (*Era vremea atuncia*, *cînd tot omul trăia fără stăpîn şi umbla mîndru*, *fără să-şi plece capul la alt om…* (versetul 13)) sau posterioară şi ipotetică (*Furtuna mîntuirii straşnică are să fie… aveţi grijă de ziua aceea*, *şi grăbiţi-vă a vă îndrepta din vreme. Tîrziu va fi atunci a plînge şi a se căi* […] *Şi în acea zi se vor auzi mai multe vaiete de cum s-au auzit de cînd lumea… şi sîngele vărsat va cădea peste capul celor ce fac strîmbătate şi îşi spală mîinile*, *peste capul celor ce zic şi acum*: *nu este dreptate dumnezeiască… carii precupesc dreptul văduvei şi înd cugetul lor şi sîngele fraţilor lor* (versetul 19)).

Timpul locuţiei din text este marcat conotativ prin frumuseţea spaţiului (*verzi sînt dealurile tale frumoase pădurile şi dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor*, *limpede şi senin ceriul tău*; *munţii se înalţă trufaşi în văzduh*; *rîurile*, *ca brîie pestriţe*, *ocolesc cîmpurile*; *nopţile tale încîntă auzul*, *ziua farmecă văzduhul* (versetul 4)) şi tristeţea spiritului (*zîmbetul tău e aşa de amar* (versetul 4); *faţa ţi-e îmbrobodită* (versetul 6); *curg lacrimile tale* (versetul 7). Reliefîndu-se prin contrast, timpul locuţiei devine şi timp al „acţionării” transpus lingval prin imperative: *Deşteaptă-te*, *pămînt român! Biruie-ţi durerea*; *e vremea să ieşi din amorţire*, *seminţie a domnitorilor lumei!* […] *Cinge-ţi coapsa ta*, *caută şi*

ascultă… Ziua dreptății se apropie… toate popoarele s-au mişcat… căci furtuna mîntuirii a început!..

Al doilea plan temporal al textului, care reprezintă acțiunea în retrospecție, conturează trecutul patriei. Acest plan este relevat în versetele 10-11 printr-un timp al comentariului: *Mult erau mîndri odinioară*, *cînd strigai ura în bătăi*, *pieptul tău era tare ca de oțel*, *paloşul se tocea de dînsul… soarele se întuneca de npurii de pulbere ce radicau războinicii tăi*.

Planul temporal narativ debutează în versetul 13 cu o formulă similară celor de introducere în universul poveştilor: *în vremea veche… de demult*, *demult…* Timpul scurgerii liniştite este conturat prin semnificația lexicală a unităților de limbă (*ceriul era limpede… soarele strălucea ca un fecior tînăr*, *cîmpii frumoase împrejurate de munții verzi*, *se întindeau mai mult decît putea prinde ochiul…*), susținută de imperfect, care îşi actualizează semnificația de imperfect descriptiv. Imperfectul exprimă, în acest context, o succesiune de procese, redate însă ca un tablou, ca o scenă reprezentativă. Ideea de scurgere liniştită este reliefată şi prin contrast cu formele de prezent istoric, care succed imperfectul şi care actualizează acțiunea, conferindu-i caracter dinamic: *Era vremea atuncea*, *cînd tot omul trăia fără stăpîn şi umbla mîndru*, *fără să-şi plece capul la alt om*; *cînd umbra văilor*, *pămîntul şi aerul ceriului era deschişi tuturora*; *iar viața se trecea lină ca un vis*; *şi cînd agiungea pe om nevoile bătrîneților şi moartea*, *el se ducea*, *zicînd. „mi-am trîit zilele*”, *şi era sigur că viața lui se va prelungi în copii şi moştenirea lui…*

Dar iată aerul se turbură… ceriul cel limpede se îmbrobodeşte cu nori întunecoşi… un nor de praf învăluie cîmpie şi ascunde munții…; *departe pe cîmpie se văd arcuri zdrobite*, *făşii de steaguri*, *apoi un coşciug mare-mare se rădică*, *şi o pară grozavă înflorează* (versetul 13).

Utilizarea preponderentă a imperfectului în redarea celui de-al doilea plan temporal al textului semnalează dominanta calificativă a acestor fragmente. Descrierea însă nu avansează timpul povestirii, avansarea realizîndu-se în *Cîntarea României* prin introducerea formelor temporale de prezent, mai mult ca perfect sau perfect simplu: *După ce trăiră într-acest chip vreme multă*, *nepoții ziseră într-o zi între dînşii*: *„Pentru ce să mai trăim amestecați unii cu alții*, *mai bine să împărțim moştenirea părintească*, *şi fiecare să ia partea sa…*” *atuncea trasără cu funia şi-şi împărțiră moşia în mai multe părți*: *una la miazăzi*, *ala la apus şi alta la miazănoapte… Săpară şanțuri şi puseră rîurile şi munții hotare între dînşii…* (versetul 51).

În acest context al formelor temporale verbale, imperfectul evocă procese anterioare altor procese din zona trecutului redate prin prezent, mai mult ca perfect sau perfect simplu. Forma de imperfect apare asociată cu expresii menite a realiza „ancorarea” procesului în zona trecutului îndepărtat: *în vremea veche… de demult*, *demult… ceriul era limpede… soarele strălucea ca un fecior tînăr…* (versetul 13); *era odinioară un neam de frați născuți dintr-o mumă şi dintr-un tată* (versetul 51). Odată însă ce antecedentul temporal este stabilit, imperfectul apare şi în enunțuri în care „referința temporală” este specificată numai prin forma verbală: *Şi era viața dulce şi pacinică… subt aripile slobozăniei legea înflorea… toți fiii şării trăiau în bine*, *căci unirea şi dragostea domneau cu ei…* (versetul

21); *Sub poalele unui munte se întindea o cîmpie mare*, *şi un soare strălucitor lumina acea cîmpie*… (versetul 40) etc.

Avansarea rezultă implicit şi din succesiunea stărilor descrise prin imperfect sau alte forme temporale utilizate cu valoare descriptivă. Această succesivitate a stărilor relevă o degradare ce „se produce în valuri succesive” şi „pe măsură ce răul se întinde şi se adînceşte, momentul catastrofei îşi vesteşte iminenţa” [3]. Semnele apar în versetul al 17-lea, anunţate prin forme temporale se succed momentul enunţării, creînd o prolepsă: *va sosi ziua izbîndirii*, *ziua cînd vrabia se va lupta cu uliul şi-l va birui*… *şi într-adevăr*, *zic vouă*, *acea zi s-a apropiat*. Prolepsa continuă în versetul 19: *Furtuna mîntuirii straşnică are să fie*… *aveţi grijă de ziua aceea*, *şi grăbiţi-vă a vă îndrepta din vreme*;

Analepsele şi prolepsele din text rezultă din decalajul dintre axa povestitorului (textul sau enunţul propriu-zis, în liniaritatea sa orală sau scripturală) şi axa povestitului (istoria). Din decalajul acestor axe rezultă, de asemenea, anumite fenomene de durată şi viteză a povestirii. Structurarea textului *Cîntarea României* în 65 de versete întinse pe 42 de pagini conferă textului în întregime un ritm accelerat. Acest ritm este reliefat şi prin elipse şi rezumate: or naraţiunea conturează doar anumite momente din istoria patriei. Acestea sînt expuse în versete mai lungi, structurate fie în interior, fie în raport cu fragmentul care le urmează într-o parte descriptivă (realizată prin imperfect şi/sau prezent descriptiv) şi o parte narativă (transpusă prin forme de prezent istoric) sau o parte comentativă (realizată prin prezent comentativ).

Deşi, în general, fragmentele descriptive conferă un ritm mai lent textului, în *Cîntarea României*, acest efect este estompat prin figurile de adresare dialogice, prin scurtimea versetelor şi alternarea cu fragmente narative, cu analepse şi prolepse.

3. Punerea în relief în *Cîntarea României* se realizează nu atît prin organizarea într-un fundal cu tempo lent în contrast cu prim-planul evenimentelor importante, cît prin succesiunea de stări şi evenimente, marcate, aşa cum menţionează M. Iordache, printr-o „tensiune progresivă, dozată cu un real simţ al tragicului” [3].

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE:

1. Weinrich H. *Le temps*. *Le récit et le commentaire*. – Paris, 1973.
2. Uricaru L. *Temporalitate şi limbaj*. – Iaşi, 2003.
3. Iordache M. *Motivul eshatologic în scrierile lui Alecu Russo* // Semn, 1 martie, 1995.

VALENȚE ETNOSTILISTICE ALE TERMENILOR ŞI FRAZEOLOGISMELOR HRĂNIRII ÎN CREAȚIA LUI ION CREANGĂ[1]

PETRONELA SAVIN

(Universitatea din Bacău)

RÉSUMÉ

Notre étude se place dans le domaine de l'ethnolinguistique, offrant des repères pour une analyse des termes et des structures phraséologiques qui contiennent des images alimentaires de l'œuvre de Ion Creangă. Loin d'être simples métaphores, ces formes linguistiques font revivre un monde dont l'imaginaire collectif garde des traces profondes. Ces syntagmes, que notre imaginaire garde encore, font revivre un monde où la faim engendrait des comportements en fonction desquels l'individu organisait son monde.

Mots-clé: *Ion Creangă*, *termes*, *structures phraséologiques*, *images alimentaires*, *ethnolinguistique*

În opera lui Ion Creangă, spune G. Călinescu, „nu există cultural decât o clasă socială, aceea țărănească, şi lumea întreagă nu e decât o sporire a dimensiunilor rânduielilor de la sat" [1, p. 310]. Această observație este fundamentală în studierea discursului creației lui Creangă, cu atât mai mult cu cât alegem să analizăm reprezentarea în limbă a unui aspect al acestei realități şi anume alimentația.

La Creangă imaginile alimentare, fie că apar la nivelul terminologiei sau al structurilor frazeologice, dezvăluie modalități de ilustrare a principiilor de gândire şi reprezentare ancestrale ale unei clase, cea țărănească, care, de fapt, este reprezentarea unui popor.

Scenele din *Amintiri din copilărie* care fac referire la actul hrănirii, marcate sau nu de un context ritualic, sunt pătrunse, pe de o parte, din perspectiva copilului, de bucuria vârstei celei mai fericite, pe de altă parte, din perspectiva adultului, de sobrietatea conştiinței unei perpetue raportări a omului la sursa indispensabilă a existenței, hrana, care, de altfel, se dovedeşte a fi un mediator al majorității relațiilor ce se stabilesc în societatea țărănească.

Povestitorul înfățişează lumea copilăriei ca pe una a desfătărilor, cu sau fără învoială, copilul şi, mai târziu, adolescentul se dedulceşte din orice. Părintele Ioan îmblânzeşte şcolarii împărțind colaci şi pitaci din biserică, şi luându-i cu Ajunul

---

[1] Creangă I. *Opere complete*, introducere de Constantin Botez, prefață de Gh. T. Kirileanu şi Il. Chendi. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1947.

prin sat unde sunt întâmpinați cu bob fiert, găluşte, turte cu julfă şi vărzare. Nică petrece mortul până la biserică şi vine acasă cu sânul încărcat de covrigi, mere, turte, nuci poleite, roşcove şi smochine. Mai târziu, începe a linchi grosciorul de deasupra oalelor când pune Smaranda laptele la prins. Când se coc cireşele la mătuşa Mărioara, se preface că-l caută pe vărul Ion şi cum iese se pomeneşte în cireşul femeii. După ce a fugit la scăldat şi e lăsat fără haine, o înduplecă pe mamă, arătându-se mort de foame. La şcoala de catiheți de la Fălticeni, Nică şi ceilalți aspiranți la popie o duc tot în chef şi voie bună, ținând calea crâşmăriței care intră pe uşă c-o strachină de plăcinte fierbinți şi c-o găină friptă. Întorşi acasă, în vacanță, festinul continuă: „ş-apoi vorba țiganului cu «Crăciunul sătulul…». Costițe de porc afumate, chişte şi buft umplut, trandafiri usturoieți şi slănină de cea subțire, făcute de casă, tăiete la un loc, fripte bine în tigaie şi cu mămăliguță caldă, se duc unse pe gât” (op. cit., p. 70).

Pe de altă parte, în lumea adulților, asigurarea hranei este una din grijile zilnice, neconştientizate de copii: „Ce le pasă: lemne la trunchiu sunt; slănină şi făină de-a volna; brânză-n putină, asemenea; curechiu în poloboc, slavă Domnului! Numai de-ar fi sănătoşi, să mănânce şi să se joace acum cât îs mititei” (op. cit., p. 37).

Hrana nu este numai o grijă cotidiană, ea este şi un prilej de generozitate şi de intrare în relație cu ceilalți. Smaranda „straşnic se mai bucura când se întâmplau oaspeți” şi „avea prilej să-şi împartă pâinea cu dânşii” (op. cit., p. 24). După întâmplarea cu pupăza, „în ziua de lăsatul secului de postul Sân-Petrului”, făcând „un cuptior zdravăn de alivenci şi de plăcinte cu poale-n brâu şi pârpălind nişte pui tineri la frigare, şi-apoi tăvălindu-i prin unt”, cheamă la împăcare pe mătuşa Măriuca (op. cit., p. 48). Bunicul Smarandei, Ciubuc Clopotaru „era om de omenie; fiecare oaspe ce trăgea la odaia lui era primit cu dragă inimă şi ospătat cu îndestulare” (op. cit., p. 28). Pe drumul de la Broşteni către Pipirig, prinşi de o iarnă târzie, Nică şi cu Dumitru se adăpostesc într-o înfundătură de munți şi primesc de la plăieşii cu care se însoțeau o harchină de mămăligă care luneca aşa de uşor pe gât, parcă era unsă cu unt (op. cit., p. 33).

Prin urmare, în creația lui Creangă, imaginile alimentare contribuie la recrearea lumii fericite a copilăriei, şi, în aceeaşi măsură, conturează tipurile de relații ce se stabilesc în societatea țărănească.

Cu mult mai complex este rolul imaginilor alimentare în structurile frazeologice.

În analiza limbii operei lui Ion Creangă majoritatea exegeților au considerat expresiile, proverbele, zicătorile, drept una dintre trăsăturile prin care se manifestă oralitatea stilului. Tudor Vianu observă că „imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sunt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii” care însă „sunt mijloacele unui artist individual”. „Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăveşte o natură rustică şi jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității” [2, p. 112-113]. Pentru George Călinescu „este învederat că Creangă adună în scrierile lui mult vocabular țărănesc, dar mai cu seamă proverbe, zicători care alcătuiesc aşa-zisele lui «țărănii»”, „însă graiul lui Creangă nu e «natural», ci numai autentic în înțelesul că pare cu putință ca un țăran adevărat din Humuleşti

să vorbească astfel". „Creangă foloseşte un procedeu tipic autorilor cărturăreşti, ca Rabelais, şi în linia lui, ca Sterne şi ca Anatole France, şi anume paralela continuă, dusă până la beție, între actualitate şi experiența acumulată. Instrumentul principal al acestui mod literar este citatul." [1, p. 348-349]. Iorgu Iordan pune expresiile idiomatice, proverbele, zicalele, citatele pe seama „trăsăturii celei mai caracteristice a scriitorului popular, oralitatea", înțeleasă ca manieră de a scrie în care autorul „are mereu în față nu pe viitorul cititor, ci pe un ascultător, imaginar şi totuşi foarte real" [3, p. 358-382].

În opera lui Creangă modalitatea prin care frazeologismul contribuie la menținerea relației cu ascultătorul este activarea prin sugestie a unui fond ancenstral de imagini care devin prin limbă modalități de ilustrare a „solidarității", marcând apartenența vorbitorilor la o anumită comunitate. Frazeologia privitoare la alimentația omului de tipul locuțiunilor expresive, expresiilor idiomatice, parimiilor (zicători, proverbe) şi a formulelor uzuale / stereotipe de comparație este categoria care exprimă cel mai bine această realitate în opera lui Creangă.

Multe dintre structurile frazeologice pe care le-am discutat la nivelul limbii în capitolul precedent se regăsesc valorificate exemplar la nivelul discursului operei lui Ion Creangă.

După cum am văzut, forma cea mai expresivă a fricii de a fi mâncat, în viziune populară, este identificarea morții cu ingurgitarea de către pământ, fapt reflectat în expresia *a-l înghiți* / *a-l mânca* (*pe cineva*) *pământul* „a muri; a dispărea fără urmă".

În *Amintiri din copilărie*, Smaranda, sătulă de năzbâtiile copiilor şi supărată pe atitudinea tatălui care îi răsfață, spune: „*mânca-i-ar pământul să-i mănânce*, Doamne, iartă-mă!" (op. cit., p. 37). Aşezată în finalul lamentației, se observă că expresia nu este decât o figură de limbaj prin care mama vrea să-şi exprime dezamăgirea, în mare parte mimată (în felul în care povesteşte „câte drăcării le vin prin cap" copiilor se observă mândria camuflată a părintelui). Însă, conştientizând forța imaginii din spatele cuvintelor, care au puterea, în viziunea populară, să aducă faptul, îşi completează imediat spusele cu o structură de cu totul altă factură: „Doamne, iartă-mă!". Credința arhaică şi regulile creştinătății nu se exclud.

Legătura dintre moarte şi ideea de a fi mâncat este prezentă şi într-o altă creație a lui Creangă, *Ivan Turbincă*. Ivan răstălmăceşte cuvântul lui Dumnezeu şi spune Morții: „*să mănânci* trei ani de zile numai pădure bătrână", iar a doua oară: „*să mănânci* trei ani de zile de-a rândul numai pădure tânără; şi alți trei ani de zile, numai vlăstări fragede, răchițică, smicele, nuiele şi altele de sama acestora" (op. cit., p. 194-195). Mai mult decât atât, Ivan îi mărturiseşte Morții că *ar frige-o pe frigare* şi că îi vine *să le rupă cu dinții* pe ea şi pe Talpa Iadului, de bunişoare ce sunt (op. cit., p. 196-197). În spatele acestor imagini se întrevede ipostaza omului care nu se teme doar că *va fi mâncat*, ci este capabil *să mănânce* la rândul său.

Teama de a fi mâncat este extinsă şi la nivelul altor elemente care au ca trăsătură definitorie agresiunea față de individ.

În *Amintiri din copilărie*, după ce dărâmaseră bordeiul Irinucăi şi rupseseră o capră în bucăți, „sărmanii băieți" sunt plânşi de bunica din Pipirig: „Cum *i-a*

mâncat râia prin străini, mititeii!” (op. cit., p. 34). Boala este cu atât mai gravă cu cât se întâmplă prin străini. Dar nu numai boala îl poate mânca pe om, pe moşul şi pe baba din *Povestea porcului* „*urâtul îi mânca* şi mai tare, căci ţipenie de om nu le deschidea uşa; parcă erau bolnavi de ciumă, sărmanii!” (op. cit., p. 148), iar pe călugăriţele pe care le ducea la târg Moş Nichifor Coţcariul, *lâna le mănâncă*, pentru că, răspund ele potropopului „mai mult cu şeiacul ne hrănim; şi apoi, de nu curge, măcar picură şi cine mişcă tot pişcă…” (op. cit., p. 101).

Mâncat de boli este omul mai ales în blestem. Când acesta este numai o figură de discurs, consecinţele sunt minime. Baba din „Povestea lui Stan Păţitul” îşi începe peroraţia mieroasă faţă de Ipate care vrea să încerce cinstea nevestei sale cu „Om bun, *mânca-te-ar puricii să te mănânce*!…” (op. cit., p. 183). Imaginea puricilor face parte dintr-un registru mai degrabă ludic. Moşul din *Povestea porcului*, supărat de rugămintea babei care cere să aducă de la târg „nişte roşcove pentru ist băiet, că tare-i dorit mititelul”, spune în gândul său: „Da *mânca-l-ar brânca să-l mănânce*, surlă, că mult mă mai înăduşi cu dânsul!” (op. cit., p. 150). De această dată, brânca este mai serioasă decât muşcatul puricilor, dar se observă încă valoarea predominant discursivă a formulei. Nu acelaşi lucru se poate spune despre structura *mânca-v-ar ciuma să vă mânânce* (op. cit., p. 121), prin care soacra blestemă pe cele trei nurori care nu au trezit-o la presupusa vizită a cuscrilor, sau despre vorba plină de năduf a Morţii, „Turbinca, *mânca-o-ar focul s-o mânânce*” (op. cit., p. 196). Se observă seriozitatea spunerii şi caracterul fatal al agentului agresiunii: ciuma, focul. De remarcat şi construcţia acestei structuri generice, forma inversă a condiţionalului este întărită de conjunctivul cu valoare de imperativ care întăreşte ideea de dorinţă ce se vrea a fi împlinită.

Prezente în discurs sunt şi structurile în care subiectul suportă agresiunea, nu o produce: *a mânca bătaie* (*trânteală*, *chelfăneală*, *papara* etc.), cu sensul de „a căpăta bătaie, a fi lovit, bătut”, prin extensie „a fi învins”.

În opera lui Ion Creangă, o structură de acest tip este pusă în gura Sfântului Petru care îl roagă pe Dumnezeu să se dea într-o parte din faţa lui Ivan, motivul fiind: „c-*am* mai *mâncat* eu odată de la unul ca acesta *o chelfăneală*” (op. cit., p. 187). După cum spune George Călinescu, „Dumnezeu, sfinţii, zmeii, împăraţii, împărătesele vorbesc ca nişte fiinţe ce şi-au uitat cuviinţa rangului, dându-şi pe faţă ingenuitatea sufletească” [1, p. 307], aşa că e firesc ca Sfântul Petru să fi *mâncat o chelfăneală*, iar acum să se teamă ca nu cumva ostaşul cela *să aibă harţag* şi *să îşi găsească beleaua* cu dânsul.

Expresia *a mânca papara* pare a fi uşor îndulcită, poate şi datorită imaginii alimentare *papara*. Smărăndiţa cea „sprinţară şi plină de incuri” care „a bufnit în râs”, „cu toată stăruinţa lui Moş Fotea şi a lui Bădiţa Vasile (…) *a mâncat papara*” (op. cit., p. 20), în timp ce Gerilă este dojenit prieteneşte de Ochilă: „Ba încă ai dat peste nişte oameni ai lui Dumnezeu, dar să fi fost cu alţii, hei, hei! *mâncai papara* până acum” (op. cit., p. 236).

Dacă ultimul paragraf a prezentat imaginea omului-obiect al agresiunii, în continuare vom analiza situaţia în care individul este obiect şi subiect totodată. În *Amintiri din copilărie*, tatăl, după ce vine ruşinat de la ispaşă, după scena furatului de cireşe de la mătuşă Mărioara, îi trage lui Nică o chelfăneală zicând: „De-amu să ştii că *ţi-ai mâncat lefteria de la mine*, spânzuratule!” (op. cit., p. 43).

Termenul *lefterie*, de origine neogreacă, care înseamnă „încredere", funcționează în această expresie ca imagine a relației tată-fiu. În acest context, *a-ți mân*ca *lefteria* înseamnă a amenința tocmai această legătură.

Frica de foame pare a sta la baza reducerii actului generic al existenței la acțiunea de a mânca. *A avea ce mânca* este sinonim cu a avea din ce trăi. Iar pentru a se ilustra condițiile viețuirii imaginile alimentare care se regăsesc necondiționat în structurile frazeologice sunt *mămăliga* și *pâinea*. *Mămăliga*, ca aliment esențial, reprezintă o imagine metonimică pentru hrană în general. În *Amintiri din copilărie*, situația grea a familiei Irinucăi este ilustrată prin contextul „doi oameni cu doi boi, la vreme de iarnă, abia își *puteau scoate mămăliga*" (op. cit., p. 31).

Și eșecul este ilustrat tot prin raportare la alimentul esențial, *mămăliga*. În expresia *a o pune de mămăligă* (*fără făină/ fără apă*) sau *a pus-o de mămăligă cu lemne verzi*, cu sensul de „a se afla sau a ajunge într-o situație dificilă, neplăcută, într-o încurcătură", ratarea actului preparării alimentului funcționează ca metaforă pentru eșecul în general. Ilustrative, în acest sens, sunt contextele din *Amintiri din copilărie* în care Nică împreună cu Dumitru fug de la Broșteni, iar pe drum îi prinde o iarnă târzie, care îl face pe narator să încheie: „iar noi am stat pe loc și *am pus-o de mămaligă*, *fără apă*" (op. cit., p. 33), iar Ipate din *Povestea lui Stan Pățitul* îl compătimește pe boierul care s-a lăsat înșelat de Chirică: „boierul, câtu-i de boier, *a pus-o de mămăligă*" (op. cit., p. 178).

În *Povestea lui Stan Pățitu*, mămăliga este imagine a norocului care schimbă destinul personajului. Ipate lasă un boț de mămăligă îmbrânzită pe-o teșitură în pădure „că poate-a găsi-o vreo lighioaie ceva, a mânca-o și ea, ș-a zice-o bogdaprosti" și astfel îl ademenește pe dracul care „odat-o și halește" (de remarcat valoarea verbului de origine țigănească, *a hali* > țig. *halo*) și astfel, pentru că n-a spus bogdaprosti, este obligat să-l slujească trei ani (op. cit., p. 170-171).

Statutul mămăligii în viața țăranului este sugestiv exprimat în povestea Stan Pățitul, printr-o ghicitoare la care trebuie să răspundă Chirică lui Ipate pentru a fi luat ca argat: „Lată – peste lată, peste lată – îmbujorată, peste îmbujorată – crăcănată – măciulie, peste măciulie – limpezeală, peste limpezeală – gălbeneală și peste gălbeneală – huduleț". Răspunsul lui Chirică este: „Ia fața casei, vatra, focul, pirostriile, ciaunul, apa dintr-însul, făina, culișerul sau melesteul". Întrebarea esențială în mentalitatea populară este legată de actul preparării alimentului esențial mămăliga, care în prezentarea cimiliturii pare că organizează întreg universul țărănesc (op. cit., p. 173).

Pâinea, la fel ca *mămăliga*, în multe dintre structurile frazeologice ale limbii române este imagine metonimică pentru hrana necesară traiului, pentru mijloacele necesare vieții.

Ion Creangă este scriitorul care valorifică exemplar, la nivelul textului, structurile frazeologice fundamentale ale termenului *pâine*. În *Amintiri din copilărie*, naratorul povestește că, aflându-se la școala de catiheți de la Fălticeni, după petrecerile de la gazdă cu moș Bodrângă și după cinstirile de la crâșma fetei vornicului de la Rădășeni, a venit vremea, spune naratorul, „să ne punem și câte pe-oleacă pe carte, căci mâne-poimâne vine vacanța de Crăciun și *noi stricăm*

pânea părinților degeaba” (op. cit., p. 68). Faptul că autorul foloseşte această expresie pentru a ilustra resursele cheltuite de către părinți pentru învățătura copiilor, iar *pâinea* este doar imagine a mijloacelor materiale necesare vieții, nu şi aliment în sine, este dovedit în fragmentul imediat următor: „Unul cu altul aveam acum la începutul postului vreo patru-cinci ulcioare de oloiu, trei-patru saci de făină de păpuşoi, câteva ocă de peşte sărat, perje uscate, fasole, mazăre, bob, sare şi lemne pentru câteva săptămâni” (op. cit., p. 68). Se observă că între alimentele pentru perioada postului nu figurează în niciun fel făina de grâu pentru pâine, dovadă că termenul *pâine* este imagine pentru condițiile de trai, nefiind el însuşi parte din hrana cotidiană. Este evident că valoarea de simbolizare a acestui aliment derivă din predominanta sa funcție ritualică. Aceeaşi valoare a termenului *pâine* este prezentă şi într-un fragment din ultimul capitol al *Amintirilor din copilărie*, în care Nică încearcă să o convingă pe mamă că „şi alții s-au lăsat de învățat, şi despre asta, tot *mănâncă pâne* pe lângă părinții lor” (op. cit., p. 78). În acest context, *pâinea* este imagine a condițiilor de trai şi, în acelaşi timp, marcă a locului de obârşie.

Pâinea, alături de *sare*, este şi imagine a resurselor minime de existență. Moşul din *Povestea porcului*, la rugămintea babei de a-i aduce nişte roşcove „pentru ist băiet, că tare-a fi dorit mititelul” (de remarcat construcția pasivă pentru redarea ideii de dorință), spune în gând: „De-*am avea pâne şi sare* pentru noi, dar nu să-l îndop şi pe dânsul cu bunătăți” (op. cit., p. 150).

Pentru că „în povestea lui Creangă nu există cultural decât o singură clasă socială, aceea țărănescă” [1, p. 310], împăratul din *Povestea lui Harap-Alb*, care îi permite şi feciorului mijlociu să încerce să ajungă la împărăția lui frățâne-său, termină spunerea ca un țăran sfătos cu: *Vorba ceea*: „*Fiecare pentru sine*, *croitor de pâne*” (op. cit., p. 205). Zicerea este prefațată de formula *vorba ceea*, care aşează personajul sub însemnul autorității colective, pentru care *pâinea* se poate constitui în imagine a destinului. Neputința celor doi fii mai mari ai împăratului este reflectată tot printr-o imagine alimentară, dar, de această dată, nu mai este invocată pâinea, ci mâncarea în general. Fiul mijlociu se lasă „lehamite şi de împărăție şi de tot, că doar, slava Domnului, *am ce mânca în casa d-tale*” (op. cit., p. 205). Cele două ipostaze, *a-ți croi o pâine* şi *a avea ce mânca în casa cuiva*, se dovedesc a fi diametral opuse.

Tot în *Povestea lui Harap-Alb*, călătoria după fata Împăratului Roş prilejuieşte naratorului o intervenție cu privire la sensul orânduirii lumii, în care *Puțini suie*, *mulți coboară* / *Unul macină la moară*. Citatul din literatura populară este explicitat prin zicerea: *Ş-apoi acela are atunci în mână şi pânea şi cuțitul şi taie de unde vrea şi cât îi place*, *tu te uiți şi n-ai ce face* (op. cit., p. 205). Creangă se manifestă aici întru totul ca un povestitor popular, care are în față nu pe viitorul său cititor, ci pe ascultătorul pentru care imaginile puterii derivă din experiența colectivității din care face parte: puterea aparține celui ce deține resursele şi mijloacele hrănirii, adică aparține celui ce macină şi, respectiv, celui ce are pâinea şi cuțitul. Ambele imagini din zona tehnologiei alimentare sunt încărcate de autoritatea pe care o oferă satisfacerea unei nevoi esențiale.

Tocmai această autoritate a hranei face ca alimentele să servească drept termeni de comparație în structuri lingvistice ale căror expresivitate derivă

tocmai din caracterul plastic, foarte concret al imaginii alimentare. În *Povestea lui Stan Pățitul*, *pâinea* reprezintă termenul de comparație care definește protagonistul. Prima dată Ipate însuși se caracterizează, când tocmindu-l slugă pe Chirică, îi spune: „Dar tu curat că ai dat peste un stăpân *ca pâinea cea bună*” (op. cit., p. 174), iar apoi, nevasta sa o convinge pe babă să-și ardă casa pentru a ascunde pierderea copilului, spunându-i că o ia să trăiască pe lângă casa lui Ipate care „e *cum îi pâinea cea bună*” (op. cit., p. 185).

În povestirea *Moș Ioan Roată și Vodă Cuza*, boierii de omenie „în zile mari, ca să le tihnească veselia, *împărțeau bucățica de pâine* cu orfanii, cu văduvele și cu alți nevoiași, cum apucase din părinți” (op. cit., p. 94). E evident că *pâinea* semnifică pomana, însă este preferată această imagine, alături de verbul *a împărți* și de termenul generic derivat cu diminutiv *bucățică*, tocmai pentru a sugera valoarea darului oferit.

Imaginea mamei este și ea asociată cu actul sacru al împărțirii pâinii cu ceilalți: „Și mama, Dumnezeu s-o ierte, strașnic se mai bucura, când se întâmplau oaspeți la casa noastră și avea prilej *să-și împartă pâinea cu dânșii*” (op. cit., p. 24). Cuvintele acesteia sintetizează de-o manieră exemplară viziunea creștină asupra lumii contrabalansată de reminiscențele mentalităților ancestrale: „Ori mi-or da feciorii după moarte de pomană, ori ba, mai bine să-mi dau eu cu mâna mea. Că oricum ar fi *sunt mai aproape dinții decât părinții*. S-au mai văzut de acestea!” (op. cit., p. 24). Această zicere a Smarandei ilustrează pe deplin statutul omului condiționat de nevoile sale.

Interesant este faptul că în *Povestea lui Harap-Alb* există o structură frazeologică care așază în cu totul alte cadre ideea de ospitalitate. Lui Harap-Alb, mergând către împărăția unchiului său, „de la un loc se închide calea și încep a i se încurca cărările” și, supărat, spune: „*asta-i mai rău decât poftim la masă*” (op. cit., p. 211). Acestă expresie despre care Zanne spune că se zice „la o întâmplare displăcută” [4, vol. III, p. 651], dovedește faptul că dincolo de ospitalitatea ca regulă a relației cu aproapele, întotdeauna au existat rezervele privitoare la risipirea resurselor care, de multe ori, erau minime.

Aceeași idee se regăsește, dar ilustrată de o manieră mai violentă, într-o altă expresie a limbii române, *și-a trăit traiul*, *și-a mâncat mălaiul*.

Valoarea expresiei în discuție este ilustrată pe deplin în contextul unei povești a lui Ion Creangă, *Ivan Turbincă*, în care Dumnezeu îi spune lui Ivan „Ei Ivane, destul de-acum; *ți-ai trăit traiul*, *ți-ai mâncat mălaiul*. […] De-acum ți-a venit și ție rândul să mori; n-am ce-ți face”, iar Ivan răspunde în același spirit „căci văd eu bine că mi s-a strâns funia de par” (op. cit., p. 197). Sunt sugestive cele două expresii ce ilustrează ideea de „a muri”, ambele încărcate de firescul asumat al trecerii în neființă. Același firesc al sfârșirii vieții, evocat sau nu de imaginea sfârșirii resurselor de hrană, este ilustrat într-un alt text al lui Ion Creangă, *Făt-Frumos*, *fiul iepei*, în care Făt-Frumos spune mamei sale „d-ta tot ești de acum bătrână; dă și sufletul acesta lui Strâmbă-Lemne și ți-oiu face o îngropare frumoasă, iară mormântul ți l-oiu acoperi cu flori” (op. cit., p. 259). Așadar, legătura de sânge nu reprezintă un argument în fața vârstei când vine vorba de salvarea unui „suflet”.

În povestirea *Acul şi barosul* hrănirea îşi dovedeşte încă o dată statutul de element indispensabil vieţii: „Ba mâncare şi casă i-a trebuit omului întâiu; ş-apoi haine frumoase cum zici tu; cu rufe de-ale tale îţi ghirăiesc maţele de foame. Ai auzit vorba ceea : *Golătatea înconjură*, *iară foamea dă de-a dreptul*” (op. cit., p. 271).

Alături de *mămăligă* şi de *pâine*, alimentul care a definit dintotdeauna civilizaţia românească este *laptele*. Locul pe care îl ocupă acest aliment în conştiinţa populară este ilustrat pe de-a întregul în opera lui Creangă.

Maica Evlampia, desăgăriţa de la Văratic, a avut odată „oleacă de clenciu” cu Moş Nichifor „că oriunde mergea, avea obiceiu să-şi lege vaca dinapoia căruţei, pentru schivirnisală, ca să aibă lăptişor la drum”, motivând că: „Părinţii pusnici din Sfânta Agură, mi-au dat canon să mănânc lapte numai de la o vacă, ca să nu îmbătrânesc degrabă” (op. cit., p. 104). Credinţele despre laptele cu puteri supranaturale ilustrate în opera lui Creangă nu se opresc numai la mărturisirile maicii Evlampia, moş Nichifor însuşi povesteşte că pe locul care se chema „Dealul Balaurului” a căzut „odată un balaur grozav de mare” care „după ce a mâncat foarte mulţi oameni şi a ros toată coaja copacilor din codru, ar fi crăpat chiar aici în locul acesta. De la unii am auzit spuind că i-ar fi dat *lapte de vacă neagră* şi cu aceasta l-ar fi făcut să se ridice la cer de unde a căzut” (op. cit., p. 107). Cerbul bătut în pietre scumpe din Povestea lui Harap-Alb, „şi numai atâta, dar chiar când se uită la cineva, fie om sau dihanie a fi, pe loc rămâne moartă”, „se vede că este solomonit, *întors de la ţâţă* sau dracul mai ştie ce are, de-i aşa de primejdios” (op. cit., p. 119). Făt-Frumos, fiul iepei, după ce n-a reuşit să smulgă stejarul din pământ „s-a întors plin de mâhnire la mă-sa şi a rugat-o ca *să-i mai deie încă un an de zile ţâţă*”, după care „l-a smuls din pământ ca pe o buruiană şi l-a zvârlit într-o tihărie, ca pe o surcică” (op. cit., p. 253). Aflat la confruntarea finală, reuşeşte să-l învingă pe zmeu pentru că a convins vulturul să-i aducă „*două picături de lapte*: pe cea rece o toarnă pe Făt-Frumos, de se răcoreşte, iar pe cea caldă o toarnă zmeu, de se aprinde şi mai tare” (op. cit., p. 263). Laptele este în aceeaşi măsură o tentaţie pentru spiritele malefice, aşa cum insinuează Nică care smântânea oalele mamei: „Poate c-au luat strigoaicele mana de la vaci” (op. cit., p. 40).

Aceste valori ale *laptelui*, reprezentate în opera lui Creangă, dovedesc locul pe care îl ocupă în acest aliment în viziunea populară. Valenţele acestei imagini alimentare sunt reperabile şi la nivelul frazeologiei.

Laptele este cel mai întâlnit termen al comparaţiei populare din sfera numelor de alimente [5, p. 147]. În *Amintiri din copilărie*, înainte de a prezenta scena distrugerii casei Irinucăi, povestitorul zăboveşte asupra imaginii pâraielelor învolburate: „Cum curgeau pâraiele grozav, mai ales unul *alb cum îi laptele*” (op. cit., p. 32). Culoarea laptelui funcţionează ca imagine superlativă a albului.

De asemenea, *laptele*, ca aliment esenţial, îşi dovedeşte statutul prin asocierea sa cu ideea de bine, adevăr, în structura *a fi toate cu lapte* „a fi bun, favorabil, a fi adevărat”: „Bine-ar fi, măi Chirică, dacă *ar fi toate cu lapte* câte le spui” (op. cit., p. 174). O variaţie a aceleiaşi structuri se întâlneşte în *Amintiri din copilărie*: „Şi mama, creştină bună, *crezându-le toate lăptoase*, după răbuş cum i le spusesem cu măgulele, m-a lăudat de vrednicia ce făcusem” (op. cit., p. 49).

Laptele şi preparatele sale servesc ca imagine pentru bunăstare, contribuind la construirea ironiei adresate celor care pretind a-şi depăşi condiţia. Ştefan

a Petrei îşi ironizează fiul aspirant la popie: *Logofete brânză-n cuiu*, / *Lapte acru-n călămări*, / *Chiu şi vai prin buzunări !* (op. cit., p. 24).

Aşadar *laptele*, spre deosebire de *mămăligă* şi *pâine*, nu indică numai respectul pentru elementele-condiție a supraviețuirii, ci marchează şi statutul omului în general.

Tudor Vianu considera că puterea lui Creangă de a individualiza atitudinile, gesturile şi tipurile este dintre cele mai mari [6, p. 331]. Frazeologia privitoare la alimenția omului, întemeiată pe imagini care definesc raporturile omului cu lumea în general şi având ca efect, în comunicare, generarea sentimentului de solidaritate culturală, reprezintă unul dintre mecanismele cele mai eficiente în acest sens. Studiul imaginilor alimentare la nivelul structurilor frazeologice sau al discursului lui Creangă, în general, înfățişează cadrele raportării la lume a clasei țărăneşti cu care autorul se identifică în totalitate.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Călinescu G. *Ion Creangă*. *Viața şi opera*. – Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1964.
2. Vianu T. *Arta prozatorilor români*. – Bucureşti: Editura Lider (ed. I: 1973), 1997.
3. Iordan I. *Limba lui Creangă* // vol. *Studii de istoria limbii române literare*. *Secolul XIX*. – Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1969.
4. Zanne I. *Proverbele românilor*, vol. I-X. – Bucureşti: Editura Librăriei Socec, 1895-1912.
5. Coteanu I. *Stilistica funcțională a limbii române*. – Bucureşti: Editura Academiei R.S.R., 1973.
6. Vianu T. *Studii de literatură română*. – Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică. 1965.

DICȚIONARE

1. DA – [Academia Română] *Dicționarul limbii române;* I/I, literele A-B, Bucureşti, 1913; I/II, litera C, Bucureşti, 1940; I/III, fascicula I, D -*de*, Bucureşti, 1949; II/I, literele F-I, Bucureşti, 1934; II/II, fasc. I, J – *lacustru*, Bucureşti, 1937; II/III, *ladă – lojniță* [s.a].
2. DLR – *Dicționarul limbii române* (serie nouă), Editura Academiei, t. VI, litera M (1965-1968); VII/1, litera N (1971); VII/2, litera O (1969); VIII/1-5, litera P (1972-1984); IX, litera R (1975); X/l-5, litera S (1986-1994); XI/1, litera Ş (1978); XI/2-3, litera T (1982-1983); XII/1, litera Ț (1994); XIII/1, litera V (V – veni; 1997)
3. DLRLC – *Dicționarul limbii române literare contemporane*, Editura Academiei, vol. IV, literele S-Z, Bucureşti, 1957
4. MDA – *Micul dicționar academic* (2001-2003), vol. I-IV, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

MONOPOLIZAREA PERSPECTIVEI NARATIVE ÎN *TOIAGUL PĂSTORIEI* DE ION DRUȚĂ

Elena ȚAU

(Universitatea de Stat din Moldova)

Parcurgând lucrările în proză ale lui Ion Druță, descoperim că în majoritatea predomină narațiunea heterodiegetică de tipul aşa-numit „auctorial" [1, p. 47] adică narațiunea în care evenimentele sunt actualizate din perspectiva unui narator absent în diegeză, omniscient şi omniprezent. Acest tip de narațiune este, se ştie, exploatat până la uzură de-a lungul timpurilor, codurile lui fiind nu o dată reduse la simple artificii formale. De aceea în secolul XX mulți scriitori şi teoreticieni, adepți ai modernizării romanului, între care şi C. Petrescu, îi contestă viabilitatea, găsindu-l iremediabil vlăguit şi lipsit de capacitatea de a satisface exigențele autenticității. În pofida acestui fapt, tipul narativ în cauză continuă să persiste în literaturile contemporane. Mai mult, mari prozatori, cum ar fi G. Garsia Márquez (în romanul *Un veac de singurătate*) sau C. Aitmatov (în *Eşafodul*), demonstrează convingător că valențele lui pot fi remarcabile în cazurile când este valorificat creator în special la nivelul perspectivei şi, nu în ultimul rând, al strategiilor şi tehnicilor narative.

În spiritul celor mai bune tradiții, Ion Druță exploatează inventiv perspectiva narativă în planurile ei caracteristice (perceptiv, ideologic, spațial, temporal şi verbal), intuindu-i în operele de rezistență (*Povara bunătății noastre*, *Sania*, *Toiagul păstoriei* ş.a.) funcții şi valori poetice definitorii pentru scriitura sa. În *Toiagul păstoriei*, de exemplu, organizarea perspectivei ca unghi de percepție şi de prezentare a faptelor în discurs devine suport al mitizării acțiunii şi personajului, al configurării viziunii mitico-poetice de ansamblu. Resorturile unei atare funcționalități a perspectivei trebuie căutate înainte de toate în strategiile ei.

Actualizând evenimentele din perspectiva sa, naratorul heterodiegetic din *Toiagul păstoriei*, ca de altfel şi din alte proze druțiene, o monopolizează în întregime, iar implicit monopolizează şi punctele de vedere „naratoriale" din care ea, de fapt, se constituie (acestea, conform lui W. Schmid, sunt, în corespundere cu planurile perspectivei, cinci la număr: perceptiv, ideologic, spațial, temporal şi verbal) [2, p. 127]. Neîndoielnic, monopolizarea perspectivei este în nuvela respectivă o strategie de primă însemnătate, care, deşi impune, în consens cu vechi tradiții, prezența dominatoare (şi artificioasă) a naratorului omniscient, are, în schimb, avantajul de a-i asigura acestuia o maximă libertate în ceea ce priveşte selectarea materialului, ordonarea şi interpretarea lui, fapt ce-i dă posibilitatea de a-şi pune în valoare nestingherit fantezia creatoare şi sensibilitatea artistică.

Să observăm cum este valorizată perspectiva în plan perceptiv („perceptiv-psihic", în formula lui J. Lintvelt [1, p. 51]).

În istorisirea sa, în principal rezumativă, naratorul din *Toiagul păstoriei* adoptă un unghi perceptiv cu deschidere largă, „din spate”, desprinzând cu precădere planuri şi contururi generalizate. Sunt privilegiate îndeosebi văzul şi auzul, care operează reductiv şi selectiv, reţinând doar momente şi detalii semnificative, strict necesare pentru configurarea unui imaginar poetic cu dense conotaţii simbolico-mitice. Ochiul surprinde şi urmăreşte linia ondulatorie a dealurilor între care se află satul, dealuri ce, înconjurate de alte dealuri, prefigurează un spaţiu mioritic arhetipal. În acest cadru se întrupează cu sobrietate figura, la fel arhetipală, a personajului central, cioban fără oi, confruntat, ca şi baciul din mitul mioritic, cu invidia neagră şi distrugătoare a semenilor săi. Privirea naratorului insistă, la începutul nuvelei, asupra asemănării ciobanului cu un munte („*Era nalt şi zdravăn cât un munte*”), asemănare folosită în continuare pentru a grefa în trama narativă ideea posibilei lui descendenţe din „mioriticii” coborâtori la vale („*căci de acolo*, *de la munte o fi coborât neamul lor*”), precum şi pentru a întemeia sugestia poetică a contopirii acestuia cu dealul în vârful căruia sălăşluieşte într-o casă-stână cu ogradă-ocol. Asemenea percepţii vizuale, cu ample dezvoltări cumulative în cuprinsul lucrării, sunt nu numai instrumente ale cunoaşterii, ci şi *ale semnificării poetice*, vădind implicaţii relevante în aprofundarea dimensiunii simbolice a personajului şi în mitizarea lui. Implicaţii similare denotă şi multe percepţii auditive, cum ar fi cântarea ciobanului la fluier, una dintre reprezentările emblematice ale mioritismului, care îşi dilată în context înţelesurile, conotând sacrul („*cântarea şi fumul din vârful dealului se lăsau moale peste sat ca un semn de binefacere*, *de blagoslovire*”), sau cum ar fi obişnuitul răspuns „*Bine*” al acestuia la diferite întrebări, cuvânt care, având rol caracterologic, totodată face aluzie la o filozofie secretă a lui vizavi de problemele existenţiale.

Acaparând perspectiva, naratorul îşi afirmă percepţia ca „centru de orientare” pentru cititor [1, p. 47]. În cazul dat prisma lui perceptivă, în calitate de reper pentru receptor, devine creatoare de ordine textuală, de făgaş asociativ şi ideatic, revendicându-şi, astfel, cel puţin încă două funcţii: de regie şi de structurare. Se poate lesne observa că în nuvelă faptele selectate de narator, trecute prin simţirea şi gândirea lui, se organizează original atât pe axa sintagmatică, cât şi pe cea paradigmatică, formând o succesiune susceptibilă de a crea un întreg eşafodaj de înţelesuri simbolice şi de a actualiza, cu sprijinul acestuia, schema mitului mioritic.

O particularitate distinctivă a succesiunii pe axa sintagmatică constă în aceea că fiecare dintre secvenţele în care naratorul evocă diverse momente din viaţa protagonistului este urmată de comentarii, aprecieri sau de alte manifestări ale sătenilor. Desprindem spre ilustrare fragmentul: „*Şi-a ridicat deci o căsuţă acolo în vârful dealului*, *pe un petic de pământ moştenit de la răposata sa maică. Nişte rude mai îndepărtate se zice că ar fi vrut să vină să-l ajute*, *dar el a ţinut morţiş să le facă pe toate singur*, *cu mâna sa*, *şi poate anume de aceea căsuţa ridicată de dânsul aducea prin ceva a stână. Cu vremea şi-a înjghebat şi ograda*, *şi portiţă şi-a făcut – mă rog*, *ca toată lumea*, *numai că prea semăna ograda ceea a ocol; portiţa prin ceva amintea de strunga prin care trec dimineaţa oile când le vine vremea mulsului*.

– Mă rog*, *zâmbeau înţelegători sătenii*, *dac-o trăit pe dealuri şi în afară de stână n-o văzut nimic în viaţa lui…”. Or, de-a lungul întregii axe sintagmatice alternează atare secvenţe care, în principiu, sunt pro-păstor şi anti-păstor,

contrastând sub aspectul punctelor de vedere afective şi ideatice exprimate de narator şi săteni referitor la singuraticul din vârful dealului. Este simptomatic faptul că, în conformitate cu acest principiu de structurare, descrierea portretistică a protagonistului, cu care începe lucrarea, este dezmembrată în câteva părți, care, dislocate, sunt puse succesiv în raport de cauzalitate cu secvențe ce rezumă atitudini contradictorii ale locuitorilor „din vale” față de cel predestinat să le fie păstor. Iată un pasaj exemplar în acest sens: „*Era tăcut*, *trist de cele văzute*, *trist de cele ce urma să le vadă*, *iar când totuşi scotea o vorbă*, *glasul îi era sonor*, *senin*, *cu unduiri de glume adunate de prin cântece vechi*. ***Sătenii îl ascultau şi-l ascultau, şi-l tot ascultau – poate, poate mai spune ceva, căci ştie o lume întreagă că în gâtlejul cela lung şi osos, ars de soare şi bătut de vânturi, picură un răcnet ce poate înfiora, la un ceas de supărare, o pădure întreagă.***

– Apăi, dac-o trăit la stână ş-o tot mâncat caş dulce, ziceau cei cu glasurile subțirele atunci când baciul, o dată pe an, ieşindu-şi din fire, cutremura codrul dintr-un capăt în altul”.

O astfel de raportare a secvențelor alternante centrează opoziția (şi, bineînțeles, conflictul) dintre singuraticul din vârful dealului, păstrător al unor valori spirituale ancestrale, şi „zavistnicii” din vale „osândiți de-a se fi tot târât ca râmele”, atentatori la aceste valori. Opoziția este aprofundată prin numeroase antiteze (glas ’*sonor*’, ’*răcnet*’ – glasuri ’*subțirele*’; ’*sus*’ în vârful dealului – ’*jos*’ în vale; ’*sărac*’ – ’*bogat*’; ’*nalt*, *voinic*’ – ’*mărunței*’ …). În consecință, scenariul narativ se încarcă de tensiune, iar drama protagonistului capătă densitate.

O altă particularitate distinctivă a organizării sintagmatice în nuvelă este articularea secvențelor juxtapuse într-un ansamblu coeziv ce referă manifest la drama baciului mioritic. Referențialitatea mitică, susținută în parte de moto-ul ce trimite nemijlocit la *Miorița* („*Mioriță laie*, / *Laie-bucălaie*, / *De trei zile-ncoace*, / *Iarba nu-ți mai place*, / *Gura nu-ți mai tace* …”), la fel şi de laitmotivul „*N-avea oi*” (cu formele lui lexicale), este dezvoltată esențial cu ajutorul unor elemente recurente ținând de recuzita păstoritului (*cioban*, *păstor*, *baci*, *oi*, *foc*, *toiag*, *stână*, *ocol*, *strungă*, *fluier*, *câine* etc.), care se desemnează în context ca motive simbolice. În virtutea recurenței lor, acestea înnoadă fragmentele pro-cioban şi anti-cioban, figurând tema principală, a păstoritului. Simultan ele, reluate sistemic, punctează în plan paradigmatic linii semice şi, respectiv, izotopii ce fac cu putință analogia dintre protagonistul nuvelei cu ciobanul consacrat de baladă. Anume pe axul acestei analogii este reconstruită, într-o manieră personală, schema mitului mioritic, care se înscrie organic în schema evenimențială a nuvelei.

De reținut că protagonistul nuvelei se identifică analogic nu numai cu baciul mioritic, ci şi cu Păstorul cel bun din mitul inserat în *Evanghelia după Ioan*. Deci personajul apare în două ipostaze mitice, ceea ce tocmai determină originalitatea lui. Ipostaza sa mitică de Păstor bun se dezvăluie în planul „ideologic” al perspectivei narative şi se datorează monopolizării acesteia ca „punct de vedere ideologic” [2, p. 123-127] sau, în alți termeni, ca punct de vedere „apreciativ” [3, p. 16]. Revendicându-şi dreptul exclusiv de a-i furniza cititorului idei şi considerări de reper, naratorul vine cu un şir întreg de comentarii şi aprecieri prin mijlocirea cărora ne revelează vizionar o identitate impresionantă de *Bonus pastor*, asemănătoare în parte cu cea a lui Onache Cărăbuş din *Povara bunătății noastre* [4, p. 21-53]. Ca şi Onache Cărăbuş, protagonistul din *Toiagul păstoriei*

este „miruit”, însemnat de ceruri, fiind înzestrat cu „*darul cel misterios al eternei paternități*”, „*fără de care nici lumea nu putea fi concepută*, *nici viața nu putea fi trăită din plin*”. Asemeni Păstorului cel bun din mitul biblic, personajul central din nuvelă încearcă să fie pentru oameni părinte grijuliu şi iubitor. Animat de sentimente paterne, el întreține focul sacru al vieții (avea „*un chimir în care totdeauna purta amnar*, *cremene*, *iască*, *aşa încât*, *dacă din întâmplare într-o clipă s-ar fi stins toate focurile pe lume*, *de la chimirul cela ar fi început a se înfiripa viața din nou*”) şi le trimite celor din vale, prin cântarea la fluier şi prin fumul focului făcut între trei pietroaie, semne de bunăvoință, „*de binefacere*, *de blagoslovire*”. Personajul din *Toiagul păstoriei* are conştiința misiunii sale înalte de a fi Păstor bun. Pentru dânsul, păstoritul este vocație, destin şi cruce, implicând mari responsabilități şi sacrificii. De aceea, pentru a-şi putea duce crucea cu demnitate, el, „*împovărat de grijile lumii*”, se retrage în tăcere şi singurătate, renunțând la viața personală: „*Nu avea nevastă*, *nu avea copii şi nici c-ar fi putut să-i aibă*, *pentru că păstoritul nu e atât o îndeletnicire cât o vocație*, *un destin*, *o cruce pentru toată viața*, *şi cel care a luat toiagul*, *îndemnând turma în urma lui*, *nu va mai putea nici el fără turmă*, *nici turma fără el*”. Predestinarea lui de a fi Păstor bun în sens biblic o sugerează simbolul toiagului, ale cărui semnificații, menționează C. Şchiopu, se precizează în raport cu acelaşi mit biblic. În *Epistola lui Pavel către evrei*, 1/8 se spune: „*Toiagul domniei Tale este un toiag de dreptate*”. Comentând acest citat, cercetătorul concluzionează întemeiat: „Semn distinctiv, toiag al lui Moise, simbol al demnității, reazem, sprijin, toiagul ciobanului druțian îşi asumă toate aceste semnificații” [5, p. 193].

Punctele de vedere „ideologice” („apreciative”) vehiculate de narator, care, în coeziunea lor, concretizează o viziune mitică revelatoare asupra personajului ca Păstor bun, completate de puncte de vedere verbale („*singuraticul din vârful dealului*”, „*stăpânul fluierului de soc*”, „*bun fiu al acestor văi*” ş.a.), se suprapun, pe de o parte, părerilor unor simpatizanți ai ciobanului, ce-l apreciază drept „un fel de sfânt” („*căci*, *într-adevăr*, *trebuie să fii un sfânt ca să treci prin toate câte a trecut el*, *rămânând pururea binevoitor față de soartă şi față de lume*”), iar, pe de altă parte, se opun aprecierilor unor „zavistnici” şi „secături”, care îl consideră un „*kontra*”, un „*chiabur hapsân şi lacom*”. O astfel de organizare a punctelor de vedere naratoriale contribuie la obiectivarea imaginii păstorului şi la aprofundarea semnificațiilor ei.

Aşadar, în *Toiagul păstoriei* monopolizarea perspectivei, în special în planul perceptiv şi cel „ideologic” („apreciativ”), este favorabilă pentru învestirea acesteia cu funcții preponderent poetice, una dintre care e mitizarea acțiunii şi personajului (a imaginarului, în general). Acelaşi lucru se cere spus şi despre perspectiva spațială. Unghiul de vedere spațial, aparținând exclusiv naratorului, este restrâns la ondulația deal-vale, astfel încât evocă, am menționat deja, un spațiu mioritic şi deci o geografie mitică. Dealul şi valea prefigurează simbolic lumi diferite. „Acolo, **pe deal**, păstorul există *fizic* şi *imaginar*, el există în altă lume!” [6, p. 199][1]. În consens cu

[1] Eliza Botezatu, Nuvela „Toiagul păstoriei” sau parafrazarea mitului mioritic, în culegerea *Opera lui Ion Druță: univers artistic*, *spiritual*, *filozofic*, vol. I, Chişinău, CEP USM, 2004, p. 199.

această perspectivă spațială, timpul la fel se mitizează. În ritmicitatea liniei dealurilor, viața e văzută ca **durată** integrată fluidului cosmic. În acest cadru temporal, dealul desemnează o sferă a înaltului unde are loc conservarea veciei. De aceea poate coborârea în vale a ciobanului la chemarea sătenilor („*Mai vino*, *bade*, *pe la noi!*”), aminteşte de coborârea Luceafărului din sfera lui de „sus”, la chemarea fetei de împărat.

E de la sine înțeles că, exercitând funcții poetice, perspectiva narativă în *Toiagul păstoriei* nu rămâne un simplu unghi de percepție şi de prezentare a faptelor în discurs: ea devine viziune poetică (simbolico-mitică), constituind în consecință o sursă considerabilă de poeticitate, adică de expresivitate şi sugestivitate revelatoare, iar, în ultimă instanță, de fascinație artistică. Pentru a argumenta această aserțiune, să revenim la figura protagonistului. Din simbioza celor două ipostaze mitice (de cioban mioritic şi de Păstor bun), în care e văzut acesta, rezultă imaginea fascinantă a unei personalități carismatice, dotate cu o forță lăuntrică misterioasă, ce se opune fenomenalului şi transcende spiritul. Posedând o atare putere incredibilă, care, în termeni filozofici, ar fi *numen*-ul, ciobanul domină satul: „*Domina totuşi satul. Îl domină*, *iată*, *şi pace! Era la mijloc ceva nemaipomenit*, *ceva misterios*, *ceva de necrezut. Sărac lipit pământului*, *fără brumă de carte*, *cu tăcerile lui nesfârşite*, *curmate din când în când de câte un cuvințel adunat în două silabe*, *el totuşi continua să domine un sat bogat din vale*, *un sat bun de gură*, *un sat cu studii fel de fel*”.

Numen-ul păstorului îl exprimă poetic şi acel extraordinar dar pe care îl avea fluierul lui „*de-a mângâia*, *de-a îmbărbăta*, *de a face sufletul să se rupă de la pământ*, *să zboare*”. De asemenea, *numen*-ul lui îl denotă cu prisosință faptul că, trădat şi vândut de semeni, apoi „coborât” în mina-intern, el găseşte forțe să reziste la toate grelele încercări şi să se întoarcă acasă, urcând din nou în pisc. Şi, în sfârşit, o tulburătoare expresie a *numen*-ului personajului îl constituie faptul că, după moarte, el răzbeşte încă o dată spre sufletul celor din „turma” sa, dăruindu-le generos dragoste şi iertare creştinească prin verdele ierbii de pe mormântu-i „dărâmat” chiar de aceştia.

Mai multe detalii simbolice (dealul-vatră şi lume, casa-stână, fluierul magic, focul ritualic), asupra cărora stăruie obiectivul naratorului, reliefează, prin sugestia lor, aura de mister şi vrajă ce se țese în jurul protagonistului, mărind fascinația pe care o emană figura lui. Revelatoare, în acest sens, sunt îndeosebi „*tăcerile pline de miez*” în care el se claustrează. În opoziție cu trăncăneala satului „*bun de gură*”, tăcerile nesfârşite ale păstorului extrapolează ideea de tainică şi durabilă lucrare a spiritului. În acest context, amintim că, potrivit lui Th. Carlyle, „Vorba aparține Timpului, Tăcerea ține de veşnicie (…). Gândirea nu lucrează decât în tăcere…” [7, p. 203].

La finele acestor note reiterăm că în *Toiagul păstoriei* monopolizarea perspectivei, care îi dă naratorului posibilitatea de a se mişca liber în interiorul povestirii, favorizează angajarea ei orientată, profundă şi efectivă în procesele de semnificare şi de alchimie poetică definitorii textului analizat.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Lintvelt J. *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*. – Bucureşti: Editura Univers, 1994.
2. Шмид В. *Нарратология.* – Москва: Издательство Языки славянской культуры, 2003.
3. Успенский Б. *Поэтика композиции*. – Москва: Издательство Искусство, 1970.
4. Cf. Ghilaş A. *Romanul anilor '60. Modelul Bonus pastor*. – Chişinău: CEP USM, 2006.
5. Şchiopu C. „*Toiagul păstoriei*” *de Ion Druță: o interpretare mitologic-arhetipală // Opera lui Ion Druță: univers artistic*, *spiritual*, *filozofic*, vol. II. – Chişinău: CEP USM, 2004.
6. Botezatu E. *Nuvela „Toiagul păstoriei” sau parafrazarea mitului mioritic // Opera lui Ion Druță: univers artistic*, *spiritual*, *filozofic*, vol. I. – Chişinău: CEP USM, 2004.
7. Carlyle Th. *Filosofia vestimentației*. – Iaşi: Editura Institutul European, 1998.

HERMENEUTICA – ŞTIINȚĂ ŞI ARTĂ A INTERPRETĂRII

Elena UNGUREANU

(Academia de Ştiințe a Moldovei)

Hermeneutica este disciplina care reflectă o bună parte a gîndirii din toate timpurile. Termenul de „hermeneutică" vine de la verbul grecesc „hermenuein" şi înseamnă *a interpreta*. Încă de la Platon şi Aristotel conceptul a circulat ca „tehnică interpretativă". În terminologia latină, „hermeneutica" este echivalentă cu arta interpretării, presupunînd un „interpretandum" (obiectul), un „interpretans" (subiectul) şi un „interpretatum" (rezultatul interpretării). Hermeneutica urmează a nu se confunda cu exegeza, deşi sunt concepte înrudite; dacă cea dintîi înseamnă, în primul rînd, „interpretare", exegeza înseamnă „explicație". Şi cum orice interpretare cuprinde şi o explicație, hermeneutica nu poate fi redusă la exegeză, fiind întotdeauna mai mult decît o explicație, şi chiar mai mult decît o descifrare, o decriptare; obiectivul final al demersului hermeneutic îl constituie „înțelegerea", „comprehensiunea".

Hermeneuticii, astăzi, i se acordă o importanță covîrşitoare. Dacă altădată, se punea un preț deosebit pe o interpretare pretinsă maximal obiectivă, azi specialiştii se pronunță cu scepticism în privința interpretării ca descriere din partea unui observator „neutru" – hermeneutica-interpretare reprezintă un „eveniment dialogic în care interlocutorii sunt în mod egal puşi în joc şi din care ies modificați; se înțeleg în măsura în care sunt înțeleşi într-un al treilea orizont (de care vorbea Lucian Blaga. – *n. n.*), de care ei nu dispun, ci în care şi de către care sunt dispuşi" [1, p. 43]. Nu ni se pare prea deplasată această opinie, întrucît, aşa cum afirmă Jean Starobinski în prefața lucrării lui Laurent Jenny, *Rostirea singulară* [2, p. 8], că vede în această carte „dovada că, luînd astfel apărarea unei „rostiri singulare", discursul criticului, al teoreticianului, al stilisticianului (**e una şi aceeaşi persoană** – *evid. n.*) poate căpăta, la rîndu-i, statutul de rostire singulară, făcîndu-ne să participăm la ceea ce enunță…".

Hermeneutica este o metodă complementară celorlalte metode, pe de o parte, şi este o metodă universală, pe de altă parte, în sensul că se aplică tuturor domeniilor cunoaşterii.

Bazele hermeneuticii moderne sunt puse la începutul secolului al XIX-lea, de Friedrich Daniel Ernst Schleirmacher, prin care ea devine o disciplină de sine stătătoare şi o metodă universală, care nu aparține numai exegezei biblice sau literare şi care se aplică tuturor actelor exprimării umane.

În ce priveşte hermeneutica culturală, Schleirmacher consideră că scopul demersului hermeneutic este de a-l înțelege pe autor „mai bine decît s-a înțeles el însuşi". În concepția sa, hermeneutica este echivalentă cu o nouă creație, cu recrearea, prin înțelegere, a operei. În acelaşi sens s-au exprimat mai mulți specialişti, inclusiv poeți-filosofi care au fost totodată şi teoreticieni ai limbajului

artei. Unul dintre ei, Friedrich Hölderlin, în [3, p. 69], remarca: „Orice interpretare a limbajului se reduce astfel la o examinare a **celor mai sigure şi pe cît posibil mai concludente semne (***evid. n.***)**, care să releve dacă limbajul este cel al unui sentiment real descris frumos”.

Odată cu Heidegger, hermeneutica încetează a fi numai un simplu mod de cunoaştere şi devine un mod de a fi, în lume, al fiinţei, care gîndeşte şi înţelege. Hermeneutica trebuie să-şi propună, după Heidegger, explicitarea fiinţei. Conceptul fundamental al teoriei heideggeriene este *Dasein*-ul (Fiinţa-aici), care este intraductibil; un termen mai adecvat ar fi cel de „fiinţare”, adică de constituire / devenire a fiinţei, care, pe teren românesc, şi-a găsit aplicare, preponderent, în teoria filosofică a lui Constantin Noica (a se vedea tratatul său de ontologie *Devenirea întru fiinţă* [4]; precum şi excepţionalele eseuri din cartea *Cuvînt împreună despre rostirea românească* [5], aplicabile, chiar indispensabile pentru un studiu despre subiect – subiectualitate – subiectivism – fiinţă).

Hermeneutica devine o astfel de metodă de bază la Constantin Noica (ca şi la Lucian Blaga, creator al unui sistem filosofic, solid articulat şi original), purtînd amprenta inconfundabilei sale personalităţi, care a dominat viaţa culturală şi spirituală românească a ultimelor decenii. „S-a petrecut o stranie între-pătrundere, în alcătuirea termenilor noştri metafizici fundamentali, **fiinţă** şi **devenire**. Cuvîntul **fire**, care e mai degrabă înrudit ca sens cu *devenire* decît cu *fiinţă*, se trage totuşi de la *a fi*; în schimb, *fiinţa* se trage de la *a deveni* (*fieri*)” [5, p. 42].

Modelul său este, cum s-a afirmat, Heidegger. Ca şi Heidegger, Noica îşi propune să fundamenteze o hemeneutică ontologică, o hermeneutică a **fiinţei**. Problema fiinţei rămîne esenţială pentru filosofie. Cînd filosofia abandonează fiinţa, riscă să piardă din vedere tocmai propriul ei obiect de cunoaştere şi să rătăcească pe căi lăturalnice [6].

Limbajul nu creează propriu-zis lumea, dar o face să fie, să existe prin delimitare verbală: „Lumea o avem numai fiindcă o organizăm prin limbaj <…> se înţelege că limbajul nu creează copacii, însă face să fie copaci, fiindcă, altfel, ei ar fi, de exemplu, numai «plante în general», împreună cu multe alte plante <…>. Deci această delimitare a fiinţei, prin care, în realitate, se naşte. Fiinţa, ca atare, este dată prin Limbaj” [7, p. 3-6].

Pentru Heidegger, fiinţa *este*, pentru Noica fiinţa *devine*. Acest fapt îi situează în opoziţie dialectică. *Devenirea întru fiinţă* – iată opera de căpătîi a lui Noica. „Însă esenţa limbii nu se epuizează în faptul de a fi mijloc de comunicare” (Heidegger). „Sinele” şi „sinea”, la Noica, este o pereche cu un destin cu nimic mai prejos decît al perechilor celebre din antichitatea greacă sau latină: Logos şi Eros, Animus şi Anima, reprezentînd principiul masculin, confruntat şi conjugat cu cel feminin. *Sinele* – mai profund ca *eu*-l. Pascal spunea: „Nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit”. Noica discerne cu o putere de convingere de invidiat antinomiile *fire – fiinţă, infinit – infinire*, optînd, întocmai ca marele sculptor român Constantin Brâncuşi, pentru îmblînzirea infinitului.

În aceeaşi ordine de idei, a formelor, a morfologiei elementelor limbii: Dacă limba noastră are o mare virtute, îmblînzirea verbului prin substantivare, o altă însuşire de preţ, prin care suplineşte procedeul greoi al compunerii, este „modularea verbului prin *adverb*”. De la această observaţie, Constantin Noica

ajunge la următoarea, neaşteptată, reflecţie filosofică: „Poate că toată înţelepciunea de viaţă şi de gînd a omului nu e decît o chestiune de adverb, la urma urmelor. Sau poate că viaţa este: felul cum ştii să te aperi de agresivitatea verbelor”. Filosoful scoate în relief, mai ales, însemnătatea adverbului modal: „Şi nu e destul nici să aşezi acţiunea în ceasul sau în locul potrivit, cu adverbele de timp şi loc, cît mai ales trebuie s-o nuanţezi cu adverbele de mod. Ai putea spune că viaţa e o chestiune de adverbe de mod: o chestiune de *poate*, *desigur*, *cumva*, *probabil*, *ca să zic aşa*, *oarecum* sau *foarte*” [8, p. 81–82].

Tot C. Noica afirma că „modulaţiile româneşti ale fiinţei cunosc 6 situaţii fundamentale, «isprăvi» ale verbului *a fi*”:

1. „n-a fost să fie” (fiinţa neîmplinită);
2. „era să fie” (fiinţa suspendată);
3. „va fi fiind să fie” (fiinţa eventuală);
4. „ar fi să fie” (fiinţa posibilă);
5. „este să fie” (fiinţa intrării în fiinţă);
6. „a fost să fie” (fiinţa săvîrşită, consumată, împlinită).

De altfel, să reţinem cîte ceva din tradiţia hermeneuticii româneşti. Primele hermeneutici româneşti au fost: *Logica lui Samuil Micu* (Şcoala Ardeleană) (1799, Buda); *Hermeneutica* (Blaj, 1844); *Ermineutica* (Iaşi, 1855); *Manuscris de sfinţita ermineutică* (Gheorghe Ionescu, Iaşi, 1883); *Hermeneutică şi exegeza* (Vasile Raţiu, 1890); *Hermeneutică biblică* (Constantin Chiricescu, Bucureşti, 1895) etc.

Toate aceste hermeneutici au fost inspirate de textele biblice.

Printre numele de răsunet ale hermeneuticii româneşti pot fi menţionaţi: Dimitrie Cantemir, Ion Heliade Rădulescu (care a emis şi opinii sănătoase, dar şi teorii extravagante), Cezar Bolliac, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Radu Ionescu, Ioan Maiorescu (tatăl lui Titu Maiorescu), B.-P. Hasdeu (care şi-a propus proiecte irealizabile pentru o viaţă de om), Titu Maiorescu (care face parte din a treia generaţie de cărturari ardeleni şi care a fost „nu numai duşmanul latinismului, ci şi groparul lui istoric” – Eugen Lovinescu).

Toată cultura românească din secolul trecut poate fi considerată, în ultimă instanţă, ca o confruntare deschisă între heliadism şi maiorescianism.

În timp ce T. Maiorescu a fost un aprig spirit critic, I. L. Caragiale a fost un spirit satiric, şi în timp ce primul menţiona nu doar defectele, ci şi posibilitatea românilor de a le îndepărta, Caragiale avea o cu totul altă viziune asupra lumii, „deformată”: „Simt enorm şi văz monstruos”.

Alţi critici ai timpului au fost Garabet Ibrăileanu şi Constantin Dobrogeanu-Gherea, care considera critica „o artă în a doua potenţă”.

Mircea Eliade a pus bazele hermeneuticii moderne (a se vedea studiul lui Adrian Marino *Hermeneutica lui Mircea Eliade* [9]), distingînd o hermeneutică culturală şi una mitologică. După Eliade vine George Călinescu, „criticul nostru cel mai complet”, acuzat, nu rareori pe nedrept, de „subiectivism” şi „impresionism”. Reputatul critic afirma, în spirit schleirmacherian de „recreare”, că „A înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei”. Călinescu a pledat pentru o critică totală. Tot el spunea că „pentru a se realiza, criticul trebuie «să rateze» cît mai multe genuri”. Întru motivarea obiectivelor prezentului studiu, vom mai reţine, tot din Călinescu: „Nu există

poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică" [10].

În fenomenologia *Dasein*-ului, Heidegger vede o hermeneutică în sensul originar al cuvîntului, adică o activitate de interpretare şi explicitare a fiinţei. *Dasein*-ul este fiinţa care explorează şi înţelege lumea, este „A-fi-în-lume". Dar, Fiinţa trăieşte drama „aruncării sale în lume", cînd devine încercată de sentimentele „grijei" şi „angoasei", în faţa Neantului. În fixarea statutului ontologic al fiinţei, Heidegger recurge la dominanta temporală, care i se pare esenţială. Fiinţa nu poate fi sesizată decît din viziunea asupra timpului (aspecte primordiale, inedite şi infinetizimale ale conceptului de ***temporalitate***, utilizabil şi în gramaticile funcţionale, le găsim studiate în lucrarea fundamentală a lui Martin Heidegger *Fiinţă şi Timp*, în ultima ediţie, apărută la Cluj-Napoca, în 2001 *Fiire şi Timp* [11], dovadă a faptului că şi conceptele care se traduc suferă schimbări).

În opera sa fundamentală – *Originea operei de artă* [12] – Heidegger defineşte hermeneutica drept tehnică a scoaterii fiinţei din starea de ascundere, iar Poezia drept „rostire despre starea de neascundere a fiinţei". În opinia sa, arta este un „salt originar" şi o „punere-în-operă-a adevărului". „Frumosul îşi are locul său în survenirea adevărului".

„Opera apare, într-o astfel de viziune absolutizantă care se va extrapola şi asupra limbajului poetic, ca un domeniu autarhic, ca o ţesătură configurativă complexă ce ţine de legi autonome sub imperiul cărora are loc o intercondiţionare specifică a elementelor verbale şi extraverbale" [12, p. 101] (citat apud [13, p. 101–106]).

Pentru Heidegger „Limba însăşi este Poezie într-un sens esenţial".

Cea mai înaltă posibilitate a fiinţei, ca fiinţare, rămîne limba. Omul trebuie să înveţe să locuiască în limbă. Acesta este sensul ultim al fiinţei, în hermeneutica lui Heidegger. „*Limba este locul de adăpost al Fiinţei*. În lăcaşul ei trăieşte omul". Considerînd limba ca o casă a fiinţei şi locuirea fiinţei în limbaj, „ec-sistenţa (existenţa)" ei în cuvînt, în Logos, ca dominantă a personalităţii umane, Heidegger ajunge de la ontologia fiinţei la filosofia limbajului. Acesta constituie traseul principal al hermeneuticii heideggeriene. Heidegger îşi încheie *Scrisoarea despre „umanism"* printr-o splendidă şi tulburătoare metaforă, care dovedeşte că unul dintre cei mai mari gînditori ai secolului ascunde în el un poet pe măsură: „Gîndirea adună limba în rostirea simplă. Căci limba este limba Fiinţei, aşa cum norii sunt nori ai cerului. Gîndirea lasă, prin rostirea ei, brazde abia văzute în limbă. Ele sunt şi mai şterse decît brazdele pe care le lasă în urma-i, pe cîmp, plugarul cu pas domol".

Dacă la Heidegger, hermeneutica este o metodă sincronică, la Hans-Georg Gadamer ea reprezintă o metodă diacronică. Gadamer pune accentul pe sensul istoric al interpretării şi nu eludează contextul istoric. În concepţia lui Gadamer, perspectiva istorică participă la procesul hermeneutic al înţelegerii, punct de vedere la care a aderat şi Paul Ricoeur. Pe linia diverselor opţiuni şi direcţii în hermeneutică au activat Jurgen Habermas, Emilio Betti, Georges Poulet, Jean Starobinski ş.a.

Toate acestea demonstrează clar că hermeneutica a devenit nu doar o metodă şi o disciplină, ci un adevărat curent de gîndire, se poate vorbi chiar de o filosofie hermeneutică şi un proces continuu (intelectual şi recreativ).

Cea mai mare descoperire a hermeneuticii este „cercul hermeneutic". Cunoaşterea se desfăşoară în cerc. Schleirmacher explică „cercul hermeneutic" surprinzător de actual şi modern: **detaliul nu poate fi înţeles decît prin întreg**. Înţelegerea detaliului (a părţii) presupune neapărat înţelegerea întregului. Dar cercul hermeneutic nu este un cerc vicios, de tip logic. În cercul ontologic Heidegger vede o posibilitate a cunoaşterii **originare**. Mişcarea circulară a procesului de „cunoaştere" se explică prin faptul că orice cunoaştere este precedată de „precunoaştere". Niciodată nu se porneşte, într-un demers hermeneutic, de la un punct zero al cunoaşterii. În acelaşi sens, am adăuga aici, că literatura postmodernistă anume pe acest concept se bazează: pe o bună cunoaştere şi utilizare, „topire în opera care reprezintă poetul" a tot ce s-a scris pînă la el, a textelor anterioare care l-au influenţat şi l-au construit pe poetul postmodern.

În hermeneutica poetică contemporană un accent mare se pune pe relaţia dintre **text** şi **interpret**, altfel spus pragmatică. Relaţia dintre obiect şi subiect, dintre operă (*interpretandum*) şi interpret (*interpretans*) este o relaţie de interdependenţă. Interpretarea şi comprehensiunea se desfăşoară circular, marcînd o revenire la punctul de plecare originar, care este, în acelaşi timp, şi punctul de sosire, în care se închide cercul. În acest cerc cuvîntul de origine, de pornire e şi punct final. Revenirea la punctul iniţial consemnează o îmbogăţire a sensurilor şi semnificaţiilor operei, un spor de cunoaştere, opera fiind asimilată, în întregime, de conştiinţa interpretului. Rezultatul interpretării este un nou obiect, care devine, la rîndul lui, un instrument de interpretare. **Interpretarea este echivalentă cu o altă operă, cu o nouă creaţie**. Critica este deci un act de creaţie, în viziunea lui Jean Starobinski. Dar nu numai opera apare îmbogăţită, cu noi sensuri, în urma demersului hermeneutic, ci şi conştiinţa interpretului. Aceasta este însăşi raţiunea cercului hermeneutic. Noi înşine, în această încercare de metahermeneutică, n-am făcut altceva decît să ne înscriem într-un cerc.

În *Poetica* sa, Tzvetan Todorov, unul din reprezentanţii de marcă ai structuralismului contemporan, împarte comentariul literar în două discipline diferite: **poetica** şi **hermeneutica**.

Subiectivitatea interpretului este inerentă oricărui demers hermeneutic. Într-o măsură mai mică sau mai mare, orice interpretare validă – şi cu atît mai mult interpretările de excepţie – pe lîngă trăsăturile ştiinţifice pe care le comportă, este, în acelaşi timp, şi o operă de creaţie, în funcţie de calităţile interpretului. Aşa cum observa, cu mult înainte, Schleirmacher, părintele hermeneuticii moderne, interpretarea tinde să surprindă actul de creaţie în momentul său originar. Statutul hermeneuticii (şi al criticii literare) este un statut intermediar, între ştiinţă şi artă. Oricum ar sta lucrurile, hermeneutica şi poetica sunt două discipline distincte, autonome, între care s-a instituit un sistem întreg de opoziţii. Hermeneutica e mai veche decît poetica. Ambele discipline au un obiect comun de studiu: literatura, textul literar. Deosebirea esenţială dintre hermeneutică şi poetică provine nu din natura obiectului, care este aceeaşi, ci din modul diferit de a-l privi.

Hermeneutica vede, în textul literar, un obiect de cunoaştere, gnoseologic, suficient sieşi şi, ca atare, procedează la explorarea sensurilor şi semnificaţiilor. Opera este, pentru hermeneut, înainte de toate, un complex de sensuri şi de semnificaţii care se cer interpretate, descifrate, clarificate şi înţelese, apelînd, în acest sens, la disciplinele complementare studiului literaturii: istoria, filozofia,

sociologia, psihologia etc. **Hermeneutica** este preocupată, aşadar, de **conţinutul operelor literare**, prin urmare, CE se spune într-o operă. Poetica însă studiază legile generale ale discursului, ea priveşte textul ca pe un sistem de semne, al cărui mecanism de funcţionare şi-asumă să-l explice. Tzvetan Todorov consideră că orice operă este o manifestare a unei structuri abstracte mult mai generale, fiind doar **una din realizările posibile**. Orice operă este astfel unică, constituind singularitatea faptului literar, **literaritatea**.

Poetica aşadar analizează forma, privită ca un sistem, ca o structură generală, repetată în cazul particular al unui text. Spre deosebire de hermeneutică, poetica nu îşi caută legile sale în exterior, ci în interiorul literaturii însăşi. Poetica nu se mai adresează, prin urmare, conţinutului, ci formei operelor literare, nu este interesată de ce se spune, într-o operă literară, ci de **CUM** se spune. Aici şi se află opoziţia tranşantă dintre hermeneutică şi poetică, născută din antinomia conţinut–formă.

Astfel, poetica trebuie să înfrunte riscul formalismului, după cum şi hermeneutica îşi asumă celălalt risc – al desconsiderării formei. Mai multe studii, valoroase de altfel, nu reuşesc să depăşească această discordanţă, ignorînd sau o latură, sau alta. Opoziţia dintre hermeneutică şi poetică a fost interpretată ca opoziţie între diacronic şi sincronic. Aceasta pentru că istoricitatea interpretărilor este un aspect subliniat de mulţi dintre teoreticienii hermeneuticii, în timp ce poetica are un caracter eminamente sincronic, nepropunîndu-şi să studieze fenomenele în evoluţia lor.

Opoziţia dintre hermeneutică şi poetică devine, în ultimă analiză, opoziţia dintre „interpretare” şi „descriere”. (Am încercat, în prezenta lucrare, pe cît a fost posibil, atît interpretarea, cît şi descrierea anumitor aspecte ale operelor literare.) Hermeneutica îşi propune să interpreteze sensurile şi semnificaţiile operelor, poetica – să descrie structurile discursului literar. Structurile însă se manifestă atît la nivelul conţinutului, cît şi la nivelul formei, limbajului.

Refuzîndu-şi „interpretarea” sensurilor şi semnificaţiilor, poetica alunecă, pînă la urmă, în „descriptivism”. Descrierea nu este decît o repetiţie a formei, cuvînt cu cuvînt. Dar, prin însuşi faptul că descrie opera, **poeticianul scrie o altă operă**. Avem de a face cu un discurs asupra altui discurs, chiar dacă cel de-al doilea nu este decît o descriere. Poetica eludează, sistematic, judecata de valoare, care formează axul criticii literare. Din demersul poeticii nu ne putem da seama dacă o operă are valoare sau nu. Aceeaşi structură a limbajului poate acţiona şi într-o operă slabă şi într-una valoroasă. Interpretarea este, în schimb, prin ea însăşi, valorizantă. Hermeneutica nu se dă în lături de la judecăţile de valoare, care reprezintă una din atribuţiile sale esenţiale. Dincolo de acestea, cele două discipline sunt complementare. Descrierea şi interpretarea se presupun şi se cheamă una pe alta, se află într-un raport de intercondiţionare.

Interpretarea este aceea care precede şi urmează, totodată, descrierea. Între descriere şi interpretare trebuie să existe un permanent „du-te-vino”, care să facă posibilă o întrepătrundere intimă pe teritoriul lucrării poetice.

Istoria criticii a consemnat, aproape întotdeauna, un dezechilibru masiv între descriere şi interpretare, în favoarea acesteia din urmă. Or, tocmai acest dezechilibru vine să-l estompeze poetica, reclamînd drepturile descrierii. Odată restabilit echilibrul dintre descriere şi interpretare, misiunea istorică a poeticii

pare să fie încheiată. De aceea Tzvetan Todorov nu ezită să definească poetica, în finalul *Poeticii* sale, drept o disciplină de „tranziție”, care, îndeplinindu-şi rolul său istoric, va fi nevoită, în cele din urmă, să se sacrifice şi să se implanteze pe trunchiul hermeneuticii, adică al bătrînei critici, al criticii dintotdeauna: „Abia născută, poetica se vede chemată, prin forța rezultatelor înseşi, să se sacrifice pe altarul cunoaşterii generale. Şi nu este sigur că această soartă trebuie regretată”. Este meditația unuia dintre cele mai lucide şi mai echilibrate spirite ale structuralismului contemporan.

Astfel, din ştiință a interpretării, hermeneutica devine, în timp, o artă a interpretării / o artă a înțelegerii / o artă a comprehensiunii.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Vattimo G. *Etica interpretării*. – Constanța, 2000.
2. Starobinski J. *Prefață* la Laurent Jenny. *Rostirea singulară*. – Bucureşti, 1999.
3. Hölderlin F. *Pagini teoretice*. – Piteşti: Editura Paralela 45, 1998.
4. Noica C. *Devenirea întru ființă*. – Bucureşti: Editura Humanitas, 1998.
5. Noica C. *Cuvînt împreună despre rostirea românească*. – Bucureşti, 1987.
6. Hirghiduş I. *Introducere în ontologia lui Constantin Noica*. – Cluj-Napoca, 1999.
7. *Ființă şi limbaj*, Interviu cu E. Coşeriu realizat de Lucian Lazăr // Echinocțiu, 1996, nr. 10-11-12.
8. Ghidirmic O. *Hermeneutica literară românească*. – Craiova, 1994.
9. Marino A. *Hermeneutica lui Mircea Eliade,* 1980.
10. Călinescu G. *Principii de estetică*, 1939.
11. Heidegger M. *Fiire şi Timp*. Cluj-Napoca, 2001; (în prima ediție: *Ființă şi Timp*).
12. Heidegger M. *Originea operei de artă*. Bucureşti, 1982.
13. Cimpoi M. *Eugen Coşeriu: Teoria limbajului* // Critice. Orizont mioritic, Orizont european. – Craiova, 2003.

REFERINȚA SEMANTICĂ ÎN PROCESUL DE INTERPRETARE A SEMNELOR LIMBII

Violeta UNGUREANU

(Academia de Științe a Moldovei)

Semiotica este ştiința care studiază funcția semnelor în viata socială. Orice domeniu cercetat ca un *sistem de semne* care exprimă idei constituie o ramură a semioticii. Limba este cea mai importantă dintre aceste sisteme. Preocupări de semiotică au existat încă din antichitate, sub forma unor discuții despre natura limbii, despre comunicare în general, despre rolul vorbitorului şi al ascultătorului, despre posibilitatea combinării cuvintelor şi a propozițiilor ş.a. Dar asemenea preocupări s-au cristalizat în cercetări sistematice abia în a doua parte a secolului al XIX-lea, pentru a căpăta o mare amploare şi actualitate în ultimele decenii. Semiotica modernă îi are ca întemeietori pe lingvistul elvețian Ferdinand de Saussure (1857-1913) şi pe filosoful american Charles Sanders Peirce. „Deşi Saussure şi Peirse au lucrat în medii academice diferite, menționează J. Fiske, unul în mediul lingvistic, iar celălalt în mediul filosofic, ei s-au pus totuşi de acord asupra centralității semnului în orice înțelegere a semioticii" [1, p. 70]. Conform lui Ferdinand de Saussure şi Charles Sanders Peirce, limba este un sistem de semne ce exprimă idei, comparabil cu alte sisteme semiotice (ex. limbajul surdo-mutilor, semnalele militare, alfabetul morse,), în care fiecare element depinde de celelalte. Astfel, limba este un sistem, în care valoarea unui termen rezultă din prezența simultană a celorlalți, este un instrument al gândirii, un cod care transpune faptele de conştiință reprezentate din realitate sau imaginate într-un sistem de semne adoptat de o comunitate socială. Semiotica cuprinde trei ramuri principale: *semantica* – pune în evidentă relațiile dintre semne si obiectele desemnate; *sintaxa* – cercetează raporturile dintre semne în construcțiile formale; *pragmatica* – analizează modul în care omul înțelege şi foloseşte semnele.

În cele ce urmează ne vom referi la aspectele semantic şi pragmatic ale limbii şi vom urmări raportul dintre semn şi obiectul desemnat, precum şi la procesul de interpretare a semnelor limbii.

Proprietatea cuvântului ca semn al limbii constă în posibilitatea de a trimite la obiectele lumii exterioare, numite referenți. În literatura de specialitate la descrierea raportului dintre limbă şi realitate, dintre cuvinte şi lumea în care trăim, se utilizează termenul *clasificare***,** esențial pentru teoria limbii şi a cunoaşterii, şi deseori împreună cu acesta termenul *segmentare*, deosebit de important şi el. Astfel, omul, cu ajutorul limbii, înțelege şi sesizează rostul lumii în care trăieşte prin două operații mentale esențiale: *segmentarea şi clasificarea* (segmentelor, a obiectelor). În primul rând, se face segmentare între obiecte după natura lor, astfel se diferențiază un obiect de altul: *masă* de *scaun***,** *cireş* de *vişin*, o *casă* de altă *casă* etc., de aici rezultă sentimentul numărului infinit de obiecte din lumea

înconjurătoare. Segmentarea premerge şi pregăteşte operaţiunea de clasificare. De exemplu, între *fereastră* şi *uşa* sunt oarecare asemănări, dar sunt şi mai evidente deosebirile, de aceea aceste două obiecte vor fi introduse în clase diferite spre a primi denumiri diferite.

În cazul operaţiei de segmentare / clasificare pot fi puse alături două obiecte spre a se vedea cât sunt de diferite. Astfel, vom deosebi *râu* de *lac* sau *mare*, iar rezultatul comparaţiei poate fi următorul: cele trei obiecte sunt, practic, identice, dar unul dintre ele se numeşte *râu*, pentru că este „*apă curgătoare permanentă*, *formată prin unirea mai multor pâraie şi care se varsă într-un fluviu*, *mare*”, iar celelalte două se cheamă *lac* şi, respectiv, *mare*, deoarece reprezintă „*întindere de apă stătătoare*” şi „*vastă întindere de apă stătătoare*, *dar sărată*, *situată în vecinătatea unui continent între continente sau în interiorul lor*, *care comunică*, *de obicei cu oceanul prin strâmtori sau peste praguri submarine*”. Numai datorită contextului fizic, referenţial, putem să le schimbăm una cu cealaltă, *râu* poate devine *lac*, iar *lac* poate deveni *mare*.

De asemenea, se poate vorbi de o segmentare a timpului. Astfel, anul este segmentat în anotimpuri, parcursul unei zile este segmentat în *zori de zi*, *dimineaţă*, *amiază* etc. Parcursul vieţii este şi el segmentat prin cuvintele *copil*, *adolescent*, *bătrân*, etc. La fel, putem segmenta spectrul cromatic în mai multe culori: *roşu*, *galben*, *albastru* ş.a.m.d. Oricine dintre noi ştie că pentru fiecare culoare există mai multe nuanţe, o infinitate de nuanţe, şi culori pe care le putem reduce la un număr finit de culori, de clase de nuanţe. Operaţiunea aceasta, care înseamnă deopotrivă o segmentare şi o clasificare a datelor din realitate, în teoria cunoaşterii (lingvistice) poartă numele *reducerea variantelor la invariante*. Reducerea numărului infinit de obiecte concrete (variante) la un număr finit de clase de obiecte (invariante). De fapt, fiecare limbă îşi propune să cuprindă lumea, încercând să facă faţă numărului infinit de „obiecte” din aceasta. Cuvintele ajung, astfel, să denumească *clase*, *concepte*, iar *limbajul este un principiu de clasificare*, instrumentul intelectual, mental, cu ajutorul căruia oamenii clasifică obiectele din realitate şi dau fiecăruia un nume. În baza unor judecăţi de valoare (potrivit cărora obiectele respective seamănă) se face gruparea lor în aceeaşi clasă. Vorbitorii fiecărei limbi au încredinţarea că aceste clase sunt potrivite cu realitatea, sunt corect constituite şi *adevărate*. Deşi toate limbile procedează la fel, fiecare limbă face în felul ei clasificarea obiectelor şi segmentarea lumii, iar rezultatele obţinute sunt diferite, caracteristice fiecărei limbi în parte. Comparând un cuvânt cu celelalte, care par a fi echivalentele sale din alte limbi, constatăm că în multe contexte (împrejurări) în care limba română apelează la cuvântul respectiv, celelalte limbi nu vor mai apela la el. Fiecare sens va fi redat întru-un context specific. Relaţia de nonidentitate se evidenţiază la analiza contrastivă a două sau mai multe limbi, de exemplu, engleza şi româna. Astfel, sensurile multiple ale cuvântului englezesc *age* se repartizează la mai multe cuvinte româneşti: 1. age- *vârstă*, *age*- *perioadă*, *age*- *epocă*. 2. *about* (*prep*) – prin, pe lângă, prin preajmă: *Flowers dotted about the grass* – *Flori resfirate prin iarbă*; *about* – în jur de, aproximativ: *I ll get there about three o clock*- *Voi ajunge acolo în jurul orei trei*; *about* – cu privire la, despre: *He was speaking about his son* – *Vorbea despre fiul său*. Şi în cadrul relaţiei de omonimie cuvântului englezesc *frog* îi corespunde cuvântul românesc *broască*, iar cuvântul românesc *broască la*

uşă corespunde cuvântului englezesc *lock*. Putem spune că fiecare cuvânt are o structură semantică şi că foarte rar două cuvinte din două limbi diferite au acelaşi contur semantic şi acoperă aceeaşi porțiune din realitate ca, de exemplu, cuvântul englezesc *earth* şi cuvântul românesc *pământ* (*materie*, *glob*, *uscat*, *planetă*).

Important este să amintim în această ordine de idei numele lingvistului francez Jean-Claude Milner care a propus o teorie lingvistică a referinței, „relație care leagă cuvintele de lucruri sau de referenții lor" [2, p. 426]. J.-C. Milner consideră că funcția principală a limbajului este desemnarea, iar referința este relația dintre limbaj şi realitate sau relația între cuvinte şi lume. În acelaşi timp, s-a constatat că analiza pur lingvistică nu este suficientă pentru identificarea unui referent situat în lume. Astfel, pe lângă procesele ce țin de codul lingvistic propriu-zis, trebuie să recurgem la procese extralingvistice şi inferențiale, care permit identificarea din ansamblu de referenți posibili a referentului avut în vedere de locutor. [3, p. 141-142]. (Dar nu trebuie scăpat din vedere faptul că un cuvânt trimite nu la un singur obiect, ci la o clasă de referenți; desemnarea unui obiect unic se face doar prin intermediul enunțării semnului, adică din perspectivă pragmatică). Se deosebesc două tipuri de referință: *referința actuală* (pentru a desemna referentul cuvântului) şi *referință virtuală* (pentru a desemna semnificația lui lexicală). Astfel, un cuvânt are referință virtuală independent de întrebuințarea lui, iar referință actuală o poate avea doar în întrebuințare. E vorba că unui cuvânt i se poate atribui o referință actuală doar dacă acesta apare într-un enunț produs de un locutor. [3, p. 328]. În procesul de atribuire a unei referințe actuale unui semn, referința virtuală joacă un anumit rol menționând condițiile pe care trebuie să le satisfacă un anume obiect pentru a deveni referentul termenului respectiv. În exemplul: *Calul a fost furat* pentru cuvântul *calul* este posibilă atribuirea unui referent, un obiect din lume care ar trebui să satisfacă condițiile legate de faptul de a fi cal. În cazul acesta se actualizează referința virtuală, adică semnificația lexicală a cuvântului *cal* „animal domestic erbivor…" Dacă e să ne referim la exemplul nostru, cuvântul *cal* poate fi completat prin selecția culorii, să zicem, *Calul negru a fost furat*. În cazul acesta referința semantică îşi îngustează aria: există mai mulți cai în general, decât cai negri. Pentru a ajunge la identificarea unui referent unic este nevoie de un alt context: *Calul meu negru a fost furat*. Problema pusă în discuție poate fi privită şi din perspectiva polisemiei: nu există cuvânt cu o întrebuințare cât de cât largă care să fie monosemantic. În exemplul comentat de noi cuvântul *cal* poate avea şi alți referenți: *aparat de gimnastică pentru sărituri*, *piesă la jocul de şah*, *unitate de măsură a puterii*. Folosit cu aceste sensuri, atribuirea referinței semantice este mai facilă, contextul jucând un rol hotărâtor. De exemplu, în contextul *Mişcarea calului negru i-a adus victorie şahistului* nimeni nu se va gândi la un animal domestic, ci la piesa respectivă care poate fi, de fapt, ori albă, ori neagră. Nu numai unui cuvânt i se poate atribui un referent. Şi o expresie alcătuită dintr-un grup nominal poate avea referință semantică. Preluăm un exemplul comentat în literatura de specialitate (de Jacque Moeschler şi Anne Reboul): *Omleta cu şuncă a plecat fără să plătească*, unde *omleta cu şuncă* desemnează clientul care a comandat felul de mâncare respectiv. În aceste cazuri, chiar dacă are de îndeplinit un rol, analiza lingvistică este insuficientă pentru a desemna referentul. Este nevoie de intervenția aspectului pragmatic al referinței. În această ordine de idei, Eugen

Coşeriu menţionează pe bună dreptate că „Desemnarea poate să corespundă unui semnificat de limbă, dar poate de asemenea să nu corespundă semnificatului respectiv şi să fie «metaforică». Atunci când vedem un negru pe stradă, putem spune în glumă: Priveşte blondul! , iar în acest caz blond este desemnarea unui negru…” [4, p. 246].

Însă nu toate cuvintele au autonomie referenţială. Este cazul deicticelor cărora este imposibil să li se atribuie o referinţă actuală pe baza referinţei lor virtuale, pentru că nu o au. Există astfel două tipuri de cuvinte: cuvinte dotate cu semnificaţie lexicală şi respectiv cu autonomie referenţială şi cuvinte ce nu au această autonomie referenţială. Exspresiile lipsite de autonomie referenţială, pentru a-şi determina referentul, depind de factori lingvistici sau exstralingvistici. În exemplul: *Preşedintele Republicii Moldova*, *ales în anul 2000*, *a fost reales în 2004*, avem o descripţie definită dotată cu semnificaţie lexicală, ce ne permite să îi atribuim un referent. În exemplele: *Azi am dorit să te văd*, *asta-i bună !*, *El şi-a găsit mănuşa* (*sa*), avem expresii lipsite de autonomie referenţială (pers. 1 din desinenţa verbului predicat, pronume de persoana 2 -*tu*, pronumele demonstrativ *asta*, pronumele de pers. 3 -*el* şi posesivul – *sa*, căruia îi corespunde-*şi*. În aceste exemple nu se va apela la factori exteriori pentru identificarea referenţilor, dar se va recurge la situaţia de discurs în cazul pronumelor de persoana 1-2, în cazul pronumelui demonstrativ e nevoie de un gest indicativ sau de reluarea unei alte exspresii lingvistice, autonome, iar pronumele de persoana 3 depinde de identificarea referentului, deoarece posesorul coincide cu referentul.

Bazându-ne pe clasificările făcute în literatura de specialitate să încercăm acum să generalizăm cele de mai sus numind formele diferite pe care le poate lua referinţa:

1) *referinţa directă*: *Ion este personajul principal al romanului cu acelaşi nume de Liviu Rebreanu*.

2) *referinţă indirectă*: *Omleta cu şuncă a plecat fără să plătească*.

3) *referinţa demonstrativă*: *Asta-mi place*.

4) *referinţa deictică*: *Mă dor picioarele*, pronumele foloseşte la efectuarea unui act de referinţă deictică.

5) *referinţa anaforică*: *Mihai şi-a pierdut mănuşa*. *El este foarte trist*, unde pronumele de pers. 3 serveşte la efectuarea unui act de referinţă anaforică.

În concluzie, este de menţionat că în interpretarea semnelor limbii rolul principal îi revine referinţei semantice virtuale, care actualizează semnificaţia lexicală a cuvântului, precum şi referinţei actuale, care concretizează gradual referentul până la atribuirea unui referent unic.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Fiske J. *Introducere în ştiinţele comunicării*. – Iaşi: EdituraPolirom, 2003.

2. Bidu-Vrănceanu, A., Călăraşu C., Ionescu-Ruxandoiu L., Mancaş M., Pană Dindelegan G. *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*. – Bucureşti: Editura Nemira, 2001.

3. Moeschler J., Reboul A. *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*. – Cluj: Editura Echinox, 1999.

4. Coşeriu E. *Lecţii de lingvistică generală*. – Chişinău: Editura Arc, 2000.

TEXTUL VĂZUT CA REȚEA DE IMAGINI OBSEDANTE. REPERELE METODOLOGICE ALE PSIHOCRITICII

Anatol VÎNTU

(Academia de Ştiinţe a Moldovei)

Discursul critic, în mod tradiţional, a avut ca puncte de plecare psihologia şi ştiinţele naturii, fapt relevat prin activitatea lui Saint-Beuve şi Dilthey, pe de o parte, şi respectiv H. Taine şi W Scherer, pe de altă parte. În prima jumătate a secolului al XX-lea, în spiritul modei *Noii Critici*, critica dispune de numeroase premise, de unde rezultă şi varietatea aspectelor sale: structuralismul, semiotica, critica medicală, critica arhetipală, critica fenomenologică, mitanaliza, monotematismul psihanalitic etc. În acest nou val al orientărilor critice se include şi psihocritica, care, în speţă, reprezintă o expresie a tendinţei *Noii critici* franceze, menită să valorifice datele furnizate de psihanaliza lui S. Freud, C. G. Jung, A. Adler, K. Abraham, Ch. Baudouin ş.a.

Teoreticianul psihocriticii este psihanalistul francez Charles Mauron (1899-1966), în a cărui lucrare de referinţă, *Des metaphores obsedantes au mythe personnel* (1963), tradusă în româneşte de Ioana Bot, în 2001 [1], este expusă sistematic noua metodă de cercetare şi sînt efectuate cîteva aplicaţii în privinţa operelor unor autor francezi reprezentativi (Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Nerval, P. Corneille, Molière). Astfel, noua orientare îşi legitimează apariţia prin recursul la datele generale ale psihanalizei freudiene, parţial ale celei jungiene, însă punctul de joncţiune cu acest curent în psihologie îl reprezintă limbajul: psihocritica porneşte de la operă, mai exact de la textul ei; materialul scriptic este cîmpul acţiunilor empirice de cercetare, care apoi evoluează în interpretări de ordin general, cu implicarea datelor din domeniile critice adiacente (arhetipologia, viaţa socială a artistului ş.a.).

La fel cum psihanaliza în genere şi-a propus descoperirea rolului esenţial al inconştientului uman, iniţial, în viaţa privată a individului, mai apoi la aria unei întregi culturi, psihocritica îşi are drept miză fundamentală descoperirea personalităţii inconştiente a scriitorului, prin cercetarea atentă a materialului textual, care să ne facă să observăm constanţa unor reţele asociative în mai multe texte. Acest lucru, în convingerea lui Ch. Mauron, trebuie să reprezinte nişte ipoteze că resortul lor intim se regăseşte în zona inconştientă a autorului şi deci, în acest scop, psihocritica e menită, cu ajutorul instrumentelor sale, să continue cercetarea lor pînă la concluzia finală: identificarea mitului personal al scriitorului, pentru a cărui confirmare se face recurs la datele paraliterare şi biografice.

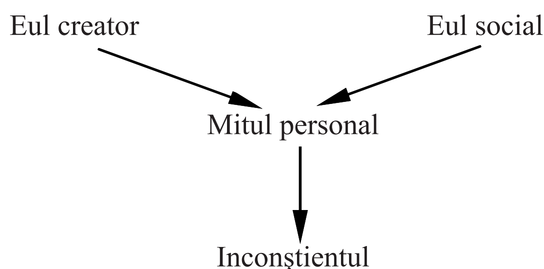
Psihocritica lucrează cu textele şi cu cuvintele textelor. Faptul esenţial pe care ea se întemeiază este prezenţa constatabilă în mai multe texte ale aceluiaşi a unor reţele fixe de asociaţii. În acest sens, Ch. Mauron remarcă: „Suita operaţiilor

ce compun metoda nu are nimic mecanic şi implică un joc de relaţii vii între critic şi text, cu toate adaptările pe care aşa ceva le comportă” [1, p. 12].

Charles Mauron îşi fundamentează demersul în mod prioritar pe principiile psihanalizei lui Freud, deoarece, susţine criticul, opera este produsul unei individualităţi. Concepţiei lui Jung îi rezervă un rol atunci cînd cercetarea ar urma să se încline asupra unui întreg gen (acel comic, de pildă pentru care a şi scris un studiu aparte), în scopul de a justifica repartiţia unor motive specifice da la o epocă la alta. În discursul lui Mauron, de altfel, se regăsesc termenii psihanalitici „transfer”, „mase de energie”, „complex”, „pulsiune”, „regresiune”, „fantasmă” ş.a.

Într-un mod aparte trebuie să punem în discuţie şi raportul autor-operă. Teoreticianul psihocriticii a lărgit, de fapt, grila de apreciere a operei prin relevarea relaţiei autor-text-receptor, în vreme ce teoria literară era mai mult preocupată de relaţia operă-cititor (R. Barthes, G. Poulet ş.a.). În ceea ce priveşte instanţa autorului, Mauron înlocuieşte termenii tradiţionali – scriitorul şi omul – prin „eul creator” şi, respectiv, „eul social”, ipostaze care întreţin relaţii datorită existenţei unui fond inconştient comun, sursă a unui mit personal, prin intermediul căruia inconştientul se manifestă în cele două ipostaze ale eului. În această ordine de idei, acad. Eugen Simion subliniază această relaţie dintre cele două ipostaze ale eului şi mitul ca expresie a inconştientului propriu în felul următor: „Psihocritica (Charles Mauron) acceptă dihotomia proustiană (*le moi créateur* şi *le moi social*), acceptă, bineînţeles, acţiunea inconştientului, dar introduce între ele, ca factor modelator, mitul (fantasma), manifestat printr-o reţea de obsesii. Pe acestea trebuie să le depisteze, în operă, criticul şi să le dea coerenţă şi semnificaţie” [2, p. 71].

În mod schematic, situaţia examinată se prezintă în felul următor:



Demersul psihocritic presupune patru etape, respectiv patru operaţii uşor diferite la tratarea psihocritică a unui autor sau a unui gen:

1. Diferitele opere ale unui autor (sau toate operele acestuia) sunt suprapuse ca fotografiile lui Galton, ceea ce pune în evidenţă existenţa unor grupări favorite de cuvinte („metafore obsedante”), care, în funcţie de tonalitatea lor afectivă, formează reţele de asociaţii constante, trăsături structurale dominante. Reţelele se stabilesc independent de universul tematic al textelor angajate în acest scop. „Reţeaua obţinută este un alt text, un fel de proto-poem sau de pre-text, prezent oarecum filigranat

în textul propriu-zis, acesta din urmă fiind de fapt o transformare a primului (…) Prin aceasta, prima operație a criticii literare – lectura – se modifică fundamental, întrucît, în această ipostază, «a citi înseamnă a recunoaşte între cuvinte sisteme de relații»” [3, p. 152].
2. La etapa următoare se observă modul în care se repetă rețelele, grupurile, structurile revelate de prima operație. În practică aceste structuri desemnează cu rapiditate figuri şi situații dramatice. Tot aici se combină analiza diverselor teme cu analiza viselor şi a metamorfozelor lor, ceea ce conduce în mod normal la imaginea unui mit personal.
3. Mitul personal şi avatarurile sale sunt interpretate ca o expresie a personalității inconştiente şi a evoluției acesteia.
4. Ca o contra-probă, se verifică în biografia scriitorului exactitatea acestei imagini a personalității inconştiente. Controlul respectiv se face prin raportare la alte documente decît opera: scrisori, jurnale intime, amintiri, relatări ale prietenilor şi cunoştințelor sau prin apelul la texte care nu mai sunt considerate ca fiind reprezentative pentru autorii respectivi: scrieri de adolescență, variante, proiecte. Este etapa în care „granițele dintre eul social şi eul creator sunt ignorate sau cel puțin uitate” [5].

De notat că, după Charles Mauron, numai primele două operații pot fi ilustrate cu exemple multiple în limitele unei singure opere. Interpretarea şi controlul biografic se aplică unor analize deja foarte avansate. În fond, primele două operații reprezintă faza empirică a metodei, iar interpretarea, susținută de datele extraliterare, deja antrenează considerații şi judecăți de valoare filosofică.

În lucrarea sa de referință – ***De la metaforele obsedante la mitul personal*** (ediția românească din 2001) – Charles Mauron, după enunțarea operațiilor de mai sus, trece la experimentarea metodei sale pe diferite texte literare. În acest scop el selectează următorii autori: Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, dar şi P Corneille şi Molière.

În studiul aplicativ destinat lui Mallarmé, psihocriticul francez alege trei sonete mai cunoscute: *Victorieusement fui*, *La chevelure vol d' une flamme*, *Quelle soie aux baumes de temps*. În toate aceste trei texte criticul observă rețelele asociative care se grupează în jurul aceloraşi idei: moarte, luptă, triumf, grandoare, rîs. După aceasta Mauron încearcă să-şi verifice punctul de vedere prin analiza altor poezii, ca *L' Assaut*, scrisă de autor într-o stare depresivă, în 1863, care pune în lumină rețeaua de imagini grupate în jurul aceloraşi idei: moarte, luptă, triumf, grandoare, rîs. Criticul realizează apoi alte suprapuneri cu poeziile *Les Fenêtres*, *Hérodiale*, *L' Après Midi d' un Faune* ş.a. Toate aceste suprapuneri sunt de natură să confirme prezența rețelei obsesive de imagini. „Rețeaua aceasta de asociații trimite spre un fond psihic inconştient, care are o evidentă autonomie față de structura logică a operelor, ca şi față de subiectele acestora şi cadrul lor diferit”, apreciază Romul Munteanu [4, p. 286]. Suprapunerile i-au permis lui Ch. Mauron să scoată în evidență anumite forme autonome. În termeni psihanalitici, ele semnalează prezența unor fantasme care oscilează între diverse relații: nimfă-faun, Irodiada-Sf. Ioan, mormînt-igitur.

În privința lui Paul Valéry, a cărui alegere de către psihocriticul francez este frapantă, ştiindu-se că acest scriitor este lucid, operațiile se desfăşoară oarecum

altfel. Se porneşte de la mărturisirea lui Valéry despre artă, anume teoria cu privire la „versurile date şi versurile calculate”. Poetul francez afirmă că există versuri care vin în minte gata făcute şi se impun cu stabilitatea lor inițială, fără nicio modificare. În funcție de acestea, sunt calculate celelalte versuri care compun textul integral al unui poem. Pentru analiză Mauron alege *La Jeune Parque* şi *Le Cimetière Marin*, în pofida unor deosebiri de structură logică a textului. Psihocriticul nu mai stabileşte anumite idei, în funcție de care se polarizează imaginile, ci caută acele elemente lexicale identice sau care pe plan semantic oferă un larg spectru de echivalențe. A se observa:

La Jeune Parque	*Le Cimetière Marin*
coeur	coeur
art	poème
séparé	seul
curieuse	j’ attends l’ echo
nuits-sombres	sombre
approfondir	citerne
mystérieuse	âme-creux-futur

Cu toate acestea, după suprapunerea unor elemente lexicale, Mauron încearcă să pună în lumină anumite analogii prin compararea unor versuri întregi dintr-un context mai larg oferit de cele două poezii. De exemplu:

Le Cimetière Marin:
„Quand sur l’ abîme un soleil se repose”
La Jeune Parque:
„J’ étais l’ égale et l’ épose du jour”
Le Cimetière Marin:
„Sur l’ altitude un dédain souverain”
La Jeune Parque:
„A la toute-puissante altitude adorée” etc.

Studiind imaginile ce se interferează, autorul psihocriticii, în fine, demonstrează că asocierea dintre „grota din care țîşneşte apa”, „şarpele genezei” şi „zgomotul inimii” nu mai poate duce la stabilirea unei relații logice obişnuite: polarizarea imaginilor într-un „sîn matern” nu este, în opinia lui Mauron, rodul unei intenționalități deliberate. Astfel, acesta ajunge la concluzia că atît la Mallarmé, cît şi la Valéry asemenea imagini străine se produc în urma unor tendințe profunde ale inconştientului.

Am oferit doar două exemple relevante în ceea ce priveşte aplicarea metodei, căci, în principiu, mecanismul de lucru este acelaşi şi la Nerval, şi la Baudelaire, doar că în cazul dramaturgilor P. Corneille şi Molière mai frecvent este utilizat termenul de „situații dramatice” decît de „imagini”, „rețele asociative”, iar cercetătorul demonstrează evoluția unui conflict în funcție de dispunerea personajelor, de sentimentele pe care le manifestă şi de sistemul de relații.

Charles Mauron, la definirea mitului personal, utilizează preponderent noțiunea de „situații dramatice”, „conflicte”. Însă înțelegerea acestor noțiuni, în felul în care o are în vedere autorul francez, ține de contextul din care sînt deduse, adică de linia raționamentului său. În convingerea teoreticianului psihocriticii,

„remarcabila constanță a rețelelor asociative şi a figurilor sugerează, între altele, că aceste conflicte trebuie şi ele să fie permanente, interioare personalității scriitorului şi inerente structurii sale. Astfel suntem conduşi, prin studiul absolut empiric al rețelelor asociative, la ipoteza unei situații dramatice interne, personale, modificate neîncetat de reacția la evenimente interne sau externe, dar persistentă şi recognoscibilă. Pe aceasta o vom numi, într-adevăr, mit personal" [1, p. 194].

Concluziile care se cer a fi formulate vor revedea punctual momentele esențiale ce compun traiectul metodologic al psihocriticii:

1. Psihocritica este o metodă modernă de cercetare, de derivație psihanalitică, apărută la mijlocul secolului al XX-lea, fiind expusă programatic de către francezul Charles Mauron în lucrarea de referință ***Des metaphores obsedantes au mythe personnel*** (1963). În virtutea specificului de cercetare pe care îl preconizează, psihocritica reprezintă şi o tehnică de lectură. Aplicațiile realizate de autorul psihocriticii în cazul creațiilor lui Racine (anterior studiului de referință citat), Mallarmé, Baudelaire, Valéry, Nerval, P. Corneille, Molière îi conferă psihocriticii şi titlul de direcție de cercetare literară în cadrul demersului critic contemporan.

2. Charles Mauron îşi disociază metoda de cele trei tendințe principale ale criticii contemporane: clasică, medicală, tematică. Diferența față de critica clasică constă în faptul că aceasta analizează ceea ce scriitorul a produs în mod voit. Critica medicală, deşi vizează şi ea inconştientul, interpretează operele ca pe simple expresii ale unui inconştient adesea patologic. Iar critica tematică a lui J.-P. Richard şi G. Poulet se preocupă mai degrabă de cercetarea viselor, temelor şi miturilor, avînd tendința de a surprinde în opera fiecărui scriitor manifestările unui „eu profund", dar fără a preciza zona psihicului în care se manifestă (sine, eu sau supraeu). Spre deosebire de toate aceste trei tendințe, psihocritica vizează personalitatea inconştientă a scriitorului exprimată într-un mit personal, care este o chintesență a viziunii scriitorului şi o metaforă globală.

3. Psihocritica presupune patru operații, respectiv patru etape de cercetare:

1) Suprapunerea textelor unui autor, care să pună în evidență existența unor grupări favorite de cuvinte („metafore obsedante") şi care, în funcție de tonalitatea lor afectivă, formează rețele de asociații constante, trăsături structurale dominante.

2) Observarea modului în care se repetă rețelele, grupurile, structurile revelate de prima operație; combinarea analizei diverselor teme cu analiza viselor şi a metamorfozelor lor, ceea ce conduce în mod normal la imaginea unui mit personal.

3) Interpretarea mitului personal şi a avatarurilor sale ca o expresie a personalității inconştiente şi a evoluției acesteia.

4) Verificarea, ca o contra-probă, a exactității acestei imagini a personalității inconştiente, în sursele aferente şi în biografia scriitorului.

4. Fiind o metodă, ale cărei contribuții sunt totuşi complementare față de critica tradițională, psihocritica impune anumite criterii de aplicabilitate:

- existența unui motiv dominant al scriitorului, care se conține în structuri metaforice relativ unitare;
- stabilirea gradului de repetabilitate a structurilor metaforice observate;

- urmărirea modului în care textele cercetate se repetă la elaborarea antologiilor scriitorului ;
- constatarea, în anumite cazuri, a intenției scriitorului de a-şi scrie Cartea Unică;
- stabilirea unor prezențe ale imaginilor considerate ca fiind obsedante în creațiile aferente ale scriitorului (jurnalul de creație, memorii, aforisme, eseuri ş. a.), pentru ca ulterior cercetarea să se extindă;
- fixarea unor determinisme de ordin psihologic, biografic, social care ar fi o cauză probabilă a înclinării scriitorului spre pretinsele metafore obsedante.

Toate acestea servesc la început ca ipoteze de lucru care apoi generează demersul psihocritic în toate etapele sale de cercetare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Mauron Ch. *De la metaforele obsedante la mitul personal*. – Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001.
2. Simion E. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*. – Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1981.
3. Panaitescu Val (coordonator). *Terminologie poetică şi retorică*. – Iaşi: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1994.
4. Munteanu R. *Metamorfozele criticii europene moderne*. – Bucureşti: Editura Univers, 1988.

CAMIL PETRESCU SAU NOUL SUBSTANȚIALISM

Diana VRABIE

Universitatea de Stat „Alecu Russo", Bălți

În **Doctrina substanței**, Camil Petrescu enunța una din ideile capitale pe care se întemeiază doctrina substanței: realitatea necesară trebuie înțeleasă ca alcătuind un „sistem existențial". Metoda substanțialistă opune, de fapt, modelului perimat al gândirii „logiciste", modelul mult mai evoluat, al înțelegerii raționale. Noul model al cunoaşterii ar implica, prin urmare, în mod necesar, o gândire nouă, bazată pe paradox, care ar depăşi categoriile logicului, pentru a se adapta celor ale concretului. Substanțialismul şi autenticitatea pe care le promovează Camil Petrescu nu au a face nici cu ontologia şi nici cu experiențialismul mistic sau biologic, susținut de Mircea Eliade. Atât autenticitatea, cât şi substanțialitatea nu sunt, în accepția autorului **Doctrinei substanței**, decât „moduri de existență ale obiectului". El pune accent pe concretul faptelor şi al întâmplărilor, dar nu se mulțumeşte cu atât, ci caută trăirilor o semnificație, o înlănțuire cauzală. Uneori, necesitatea de concret merge până la sensul curat documentar. În ultimă instanță, autenticitatea este acea viață concretă, substanțială, selectată din banalitatea cotidiană şi care este preferabilă „iluziei vieții" din romanul realist. Autentică este, pentru el, doar realitatea prezentă în planul conştiinței, adică datul trăit, sporit prin experiența anterioară şi intrat într-o structură sufletească. Camil Petrescu se arată revoltat de valul de conformism şi mediocritate din proza tradițională, guvernată de legi prefabricate şi montate pe baza unui plan prestabilit, exprimându-şi reticențele împotriva geometrizării ființei umane.

Ajungând la concluzia că dogma literaturii clasice este caracterul, Camil Petrescu se opreşte la conceptul de *eu absolut* din marile sisteme ale metafizicii germane, devenit motiv predilect al literaturii romantice, precum şi la raportul dintre ideile pozitivismului, materialismului filozofic şi principiile realismului şi naturalismului în artă. Pentru a sugera „noua structură", Camil Petrescu schițează mai întâi tabloul ştiințific şi filozofic al epocii, căreia îi găseşte anticipatori în Schopenhauer şi Nietzche, principala direcție fiind identificată în reacția la adresa raționalismului cartezian. „Atenția cugetătorului nu mai e orientată spre cauzalitatea exprimată matematic, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inconştient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital", observă eseistul în eseul **Noua structură şi opera lui Marcel Proust**. El nu uită să precizeze că nu este vorba de o „cotropire a iraționalismului", ci mai curând de o „eliminare a determinismului mecanicist, simplist, atomist". Primul pas revoluționar este făcut de psihologia formei, pentru care eul nu mai este o sumă de senzații. Eu-l exterior nu se mai identifică cu eu-l propriu, ci este chiar sufletul dispersat în spațiul depersonalizat. Rațiunea pierde treptat din importanță, iar intuiția se recomandă de la sine ca facultatea cu modalități adecvate de percepere

a stărilor fluidice. Din moment ce intelectul trece într-un plan secund, iar intuiția devine factorul primordial în cunoaştere, se poate vorbi de o nouă structură a culturii europene, la care au contribuit o serie de filozofi şi psihologi, printre care se numără Bergson şi Husserl. Datorită intuiției, timpul devine „elan vital", libertatea în expansiune creatoare. Meritul de a fi readus în actualitate funcția intuiției, precum şi de a fi atribuit substanțialitate categoriei timp, îi revine lui Henri Bergson. Camil Petrescu va reține din filozofia lui Bergson câteva elemente: durata pură, primatul intuiției asupra rațiunii şi realitatea, ca devenire perpetuă. Prin Bergson, recunoaşte Camil Petrescu, s-a înfăptuit un mare pas în trecerea de la „inscripția logică" (hegeliană) a „devenirii concrete" la „structura substanțială" a ei (**Doctrina substanței**, **I**). După Bergson, intelectul pierde din vedere esența lucrurilor, care este durata. Dacă însă „revoluția bergsoniană" este una a duratei, accesul la durată este dat de intuiția acesteia, singura facultate în măsură să releve realitatea: „Numai cunoaşterea intuitivă nemijlocită ne dă aspectul originar, mobilitatea vie, inefabilul devenirii… calitatea şi intensitatea" (**Teze şi antiteze**). Bergson arăta, încă din 1903, că există două moduri de a cunoaşte un lucru: o cunoaştere relativă şi una absolută, atunci când intră în lucru şi face posibil, absolutul. Intuiția aduce după sine cunoaşterea absolută a obiectelor. „Clipele când ne surprindem pe noi înşine sunt rare – precizează H. Bergson, în **Eseu asupra datelor imediate ale conştiinței** – şi de aceea suntem liberi arareori. Cel mai adesea trăim în afară de noi înşine, nu întrezărim din eu-l nostru decât năluca sa decolorată, o umbră proiectată de durata pură în spațiul omogen. Existența noastră se desfăşoară deci mai degrabă în spațiu decât în timp; trăim mai degrabă pentru lumea din afară decât pentru noi înşine; noi vorbim mai mult decât gândim, „suntem acționați" mai mult decât ne acționăm. Să acționezi liber înseamnă să-ți iei din nou sinele în stăpânire, să te situezi din nou în pură durată". Prin urmare, doar intuiția oferă cunoaşterea nemijlocită, concretul ca atare[1]. Reacția filozofului român este una extrem de categorică. Gândirea filozofului „datelor imediate ale conştiinței", susține Camil Petrescu, vizează „necontenit concretul, dă indicații, când precise, când foarte confuze asupra lui, dar nu se găseşte față în față cu el" (**Doctrina substanței**, **I**). „Concretul bergsonian", decretează Camil Petrescu, „e un fals concret, intuiția esenței duratei este justă, dar degradată ca structură şi prezență". Însăşi ideea de „durată pură" se situează „cu totul în afară de concret", întrucât „termenul „pur" însuşi indică o operație de abstracție dialectică, aşa cum e pendulul pur sau linia pură; o construcție ideatică" (**Doctrina substanței**, **I**). Bergson doar promite concretul, de realizat însă nu îl va realiza niciodată, concluzionează Camil Petrescu[2].

[1] „De aici, precizează Anton Adămuț, urmează că punctul arhimedic al bergsonismului este durata, iar corolarul imediat, intuiția şi intuiția duratei. De aceea putem formula filozofia lui Bergson în termenii: a gândi intuitiv înseamnă a gândi în durată"(**Camil Petrescu şi Bergson**, în „Convorbiri literare", nr. 11, 2001, p. 44).

[2] Elaborând o paralelă între filozofia lui Bergson şi cea a lui Camil Petrescu, Anton Adămuț relevă faptul că, în ultimă instanță, „concretul bergsonian ajunge să se opună nu doar ştiinței, ci şi cunoaşterii ca atare", iar motivația poate fi găsită, exclusiv, în intuiție, întrucât aceasta „invită la concret, dar nu-l oferă". În acest fel, „filozofia intuiției însăşi rămâne fără obiect". Bergson nu reuşeşte să explice intuiția şi imposibilitatea explicației

Posibilitatea depăşirii insuficienților bergsonismului, este oferită, în opinia lui Camil Petrescu, de fenomenologia lui Husserl. Studiind **Cercetările logice** ale lui Husserl, Camil Petrescu va reține următoarele concluzii: primatul intuitivității, metoda obiectivității ideale şi categoriale, precum şi evidența, ca atribut esențial al intenționalității. Opunând conştiința, biologicului, Husserl ajunge, „prin reducția fenomenologică", la ideea de „conştiință transcendentalizată". Detaşându-se de apriorismul kantian din care reține idealismul transcendental în care intenționalitatea este stilul conştiinței, Husserl ajunge, totodată, la concluzia că sensul este întemeiat de conştiință, de unde derivă ontologia sensului; „lumea vieții" (Lebenswelt), ca flux pur al trăitului. Dacă Bergson insista asupra importanței intuiției, deoarece formele unice nu pot fi înregistrate prin posibilitatea raționalului, fenomenologia husserliană pune accent pe funcțiunea timpului[1]. În acelaşi timp, Husserl dă concretul prin reducție, prin eliminarea întregii lumi exterioare din concretul transcendental al conştiinței, iar „această fundamentală deosebire dintre concretul bergsonian şi concretul fenomenologic e accentuată prin faptul că intuiția vagă a filozofului francez este înlocuită printr-o intuiție specială a esențelor" (**Doctrina substanței**, **I**). Fenomenologia va fi integrată de Camil Petrescu nu numai în problematica teoriei cunoaşterii, ci ea îi va marca profund şi demersul metodologic, întrucât eseistul este conştient că „stau față-n față umanitatea vieții, a concretului şi absolutul autohton al gândirii. Bergsonism-Husserlianism. Dar nu e la bază nici absolutul psihologic, nici absolutul evidenței fenomenologice, ci absolutul cognitiv al voinței" **(Doctrina substanței**, **I)**.

Prin urmare, cheia noii proze exclusiv interiorizate va fi limitată la intuiționismul lui Bergson şi la fenomenologia lui Husserl. Ambele concepții caută punctul de sprijin în conştiință şi nu în lumea exterioară, renunțând să mai caute în domeniul cunoaşterii vreun punct de reper dincolo de eu. Cu toate diferențele care îi separă, cei doi filozofi au descoperit o soluție a metafizicului. „Cunoaşterea metafizică e posibilă, susține Bergson, şi e de natură psihologică, iar instrumentul ei este intuiția". După Husserl, materia gândirii şi a imaginației este o realitate fenomenologică; după Bergson, un absolut psihologic. Chiar dacă cei doi filozofi se deosebesc contradictoriu unul de altul, ei pun accentul pe căutarea prin intuiție a adevăratei realități. „Această punere a lumii exterioare în paranteză este celebra operație filozofică a reducției fenomenologice", susține Camil Petrescu. Dar dacă „intuiționismul bergsonian era […] proclamarea lipsei oricărei forme, intuiționismul husserlian este cea mai completă analiză a formelor cunoaşterii de până acum, oarecum elucidarea cunoaşterii în câmpul esențelor" (**Doctrina substanței**, **I**). În acelaşi sens merge şi „fenomenologia" lui Camil

---

poate fi aflată în durată (**Camil Petrescu şi Bergson**, în „Convorbiri literare", nr. 11, 2001, p. 44). Camil Petrescu va încerca să prezinte motivele din care derivă obstacolele explicării posibilității duratei, dar observațiile rămân neconcludente. Soluția ar consta, în accepția lui Anton Adămuț, în rezolvarea justă a raportului *eu-lumea,* întrucât „intuiționismul e inautentic, iar examinarea cunoaşterii, pe care o desfăşoară, este extrem de precară" (Idem, p. 44).

[1] „Trei dificultăți înlătură Husserl în raport cu intuiționismul: prin teoria esențelor înlătură dificultățile în care cade Bergson din pricina psihologiei, a elementarismului atomistic; prin intuiția esențelor înlătură dificultățile percepției, iar devenirea esențelor pe aceea a inadecvării la durată" (Ibidem, p. 33).

Petrescu. Potrivit concepției sale, în raportul eu-lume se operează o schimbare de planuri. Din parte constitutivă a lumii, subiectul devine el însuşi constructor al ei, anexându-şi lumea ca parte constitutivă a sa. Prin urmare, „nu putem cunoaşte nimic absolut, decât răsfrângându-ne în noi înşine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc". Ceea ce descoperă privirea înăuntru, idee preconizată de Bergson şi Husserl, este „o curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli, de ceea ce constituie materialul imaginației şi al gândirii. O realitate fenomenologică, spune Husserl, un absolut psihologic, afirmă Bergson" (**Teze şi antiteze**).

Originalitatea concepției estetice a lui Camil Petrescu derivă din faptul că el nu a acceptat niciodată integral subiectul idealist husserlian şi nici iraționalismul bergsonian, ci a căutat o conciliere a lor cu convingerile sale „substanțialiste". Concepând „concretul" ca o „substanță în istorie", considerând lumea ca „un concret de esențe", scriitorul ajunge la concluzia că „substanțialismul" substituie „duratei pure" bergsoniene „durata substanțială, „structurată şi orientată", iar ca „metodă" propune o intuiție mai eficace decât cea fenomenologică: intuiția substanțială, care este „unica modalitate de cunoaştere reală" (**Doctrina substanței**, **II**). Deşi cunoaşterea intuitivă poate da aspectul originar, mobilitatea vie, singurul absolut accesibil cunoaşterii, rămâne propriul nostru absolut. În mod „absolut nu cunoaştem decât propriul nostru eu", conchide autorul **Doctrinei substanței**.

Aşezarea eu-lui în centrul existenței şi convingerea că doar ceea ce este dat prin el reprezintă singura realitate înregistrabilă şi că, în mod absolut, nu putem cunoaşte decât propriul nostru eu, reprezintă locul geometric în care se intersectează metafizica lui Bergson şi opera lui Proust. Camil Petrescu, primul prozator român care adoptă metoda de lucru a lui Proust, declarând-o drept singura modernă, susține că întrucât artistul nu poate cunoaşte în mod absolut decât eu-l propriu, el nu poate „povesti decât propria sa viziune despre lume". Romanul **În căutarea timpului pierdut** ilustrează, în ochii lui Camil Petrescu, o reformare radicală şi necesară a genului. Vechea structură constă, după autorul **Noii structuri**, în primul rând, într-o dogmatizare a personajului înțeles ca „tip" sau „caracter", derivând mecanic „dintr-o cauzalitate morală". În romanul tradițional, „sufletul este el însuşi o unitate matematică, etern identică ei însăşi". Dar Camil Petrescu nu pledează pentru concretul superficial, dobândit prin copiere, ci pentru concretul semnificativ. El a tins către modificarea concepției învechite asupra „realului" gândit acum ca un proces, ca o devenire continuă. Formele concretului sunt înțelese în ipostaza unicatului, a substanțialității: „Tot ce a dat istoria e organic şi are un caracter de unicitate, integral opus unificării tipice, automate, simplificatoare", un real care, la un moment dat, se subliniază într-o aventură a spiritului, într-o luminoasă *Transcendentalie*".